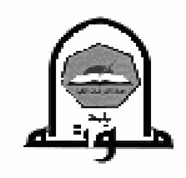


جامعة مؤتة

عمادة الدراسات العليا

الزمن في شعر محمود درويش

إعداد

الطالب سلطان عيسى الشعّار

إشراف

الأستاذ الدكتور سامح عبدالعزيز الرواشدة

رسالة مقدمة إلـى عمـادة الدراسـات العليـا
استكمـالاً لمتطلبـات الحصـول على درجـة
الدكتوراة في الأدب قسم اللغة العربية وآدابها

جامعة مؤتة، 2011م

الآراء الواردة في الرسالة لا تُعبر بالضرورة عن وجهة نظر جامعة مؤتة

بسم الله الرحمن الرحيم



MUTAH UNIVERSITY
Deanship of Graduate Studies

جامعة مؤتة
عمادة الدراسات العليا

نموذج رقم (14)

قرار إجازة رسالة جامعية

تقرر إجازة الرسالة المقدمة من الطالب سلطان عيسى الشعار الموسومة بـــ:

الزمن في شعر محمود درويش

استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الدكتوراه في اللغة العربية.

القسم: اللغة العربية.

	التوقيع	التاريخ	
أ.د. سامح عبدالعزيز الرواشدة		2011/11/23	مشرفاً ورئيسا
أ.د. عبدالقادر الرباعي		2011/11/23	عضواً
أ.د. محمد علي فاضل الشوابكة		2011/11/23	عضواً
أ.د. ابراهيم عبدالله البعول		2011/11/23	عضواً



عميد الدراسات العليا
أ.د. عبدالفتاح خليفات

MUTAH-KARAK-JORDAN
Postal Code: 61710
TEL :03/2372380-99
Ext. 5328-5330
FAX:03/ 2375694
e-mail: dgs@mutah.edu.jo sedgs@mutah.edu.jo
http://www.mutah.edu.jo/gradest/derasat.htm

مؤته – الكرك – الاردن
الرمز البريدي :61710
تلفون :03/2372380-99
فرعي 5328-5330
فاكس 03/2 375694
البريد الالكتروني
الصفحة الالكترونية

الإهداء

إلى الفجر والصحو

إلى أرضي الطيبة

عنوان غربتي

ودليل طريقي

أشيائي................

وقد غابت الأشياء

إلى زوجي وهي تحل ملاكاً في زمن الرحيل

و"تالا" وليدة اللحظة الدرويشية

وعاصمة حبي الأبدية ......

أهدي هذا العمل

سلطان عيسى الشعار

الشكر والتقدير

الشكر الموصول إلى أعضاء لجنة المناقشة الأجلاء، وأخص أستاذي ومؤدبي الأستاذ الدكتور سامح الرواشدة –أدامه الله ورعاه–، وأتقدم بالشكر الجزيل لمن أجزلت العطاء الأخت الغالية (أم علي) –حماها الله–، والى المهندسة الغالية (أم ناتالي)، والى مديرية صحة الأغوار الجنوبية ممثلة بمديرها، والى بلدية الأغوار الجنوبية ممثلة برئيسها، وإلى الأخ الفاضل جعفر الشعار، وصديقي الغالي أحمد منير.

إليهم جميعاً بالغ محبتي وتقديري

سلطان عيسى الشعار

فهرس المحتويات

المحتوى	الصفحة

الملخص

الزمن في شعر محمود درويش

سلطان الشعار

جامعة مؤتة، 2011

ناقشت هذه الدراسة الجانب الزمني في شعر "محمود درويش"، وفق المحاور التالية:

1. المدخل: وتضمن مخاضاً في مفاهيم الزمن، وأشكاله، وأهميته، مطلقيته، ونسبيته، وجوده، وعدمه، انطلاقاً من الأهمية الكبيرة، والجوهرية، التي يلعبها، في تشكيل هذا الوجود، بكل أبعاده.
2. الزمن المعلن، والموقف منه: وقد انضوى تحت هذا العنوان، حوارات ملتهبة، مع الزمن الفيزيائي، وأهمية إعماله، ومدى فاعليته، في غياب، وحضور الفعل، فيغدو الزمن الفيزيائي ذا أهمية قصوى إذا كانت لحظاته حبلى بالفعل الذي يقود إلى التحرر والخلاص، ويمتلك حينها قدرة على التشكل، والمحاورة، والمجابهة، لتتشربه الحالة الفلسطينية، وتمتصه القضية بوصفه جزءاً من مكونات هويتها، ورمزاً من رموز حضورها، ويغدو بالمقابل غير ذي زرع، إذا تم خارج دائرة الفعل العربي/الفلسطيني.
3. الزمن السردي، دلالاته، وشعريته: إذ عندما يشتد توتر اللغة الشعرية، يلجأ الشعراء إلى استخدام أشكال حرة في بناء نصوصهم، كالقصيدة القصيرة المكثفة، والسرد الملحمي الطويل، أو القصيدة المستقلة متوسطة الطول، أو في تقسيم النص أحياناً إلى مقاطع مرقمة، أو منفصلة بنقاط، ومساحات بيض، تسمح بتنوع الحالات الشعريّة، وتبدّل إيقاعها، وزوايا النظر فيها مع كل مقطع.
4. حركة الزمن ودلالاته النفسية: يعبر "درويش" عن عذاباته بعيداً عن البيت الحقيقي، ولإلقاء الضوء على هذه الناحية وجدنا من المفيد محاورة الجوانب التالية: العودة إلى الماضي، الارتداد، الرفض، النكوص والحنين، التعبير بدلالات الحاضر، زئبقية اللحظة، النزوع إلى المستقبل، الخوف، الأمل، التردد.

5. الزمن فلسفياً: لعلّه من الأهمية بمكان أن نشير إلى أنّ الزمن الدرويشي، يشكل بؤراً حساسة في التاريخ العربيّ المعاصر، كان لها تأثيرها الواضح في تحوّلات الخطاب الثقافي العربيّ. إن المادة التي يستلها الشاعر من التاريخ، بما فيها من شخصيات، ووقائع، وإشارات، وأساطير، وحكايات شعبية، يعاد تشكيلها في ضوء الحاضر حتى تمتلك قدرة التأثير على قارئ متلهف، وذلك بهدف تعرية الراهن.

6. الخاتمة: وأودعت فيها خلاصة ما توصلت إليه الدراسة من نتائج وتوصيات، وعلى رأسها أن الزمن الدرويشي يعانق ذرى التحولات العربية: ثقافياً، واجتماعياً، وسياسياً... وأن الزمن الفيزيائي يغدو ذا فاعلية قصوى، إذا اشتمل على بؤر الفعل الفلسطيني، ويغدو غير ذي زرع، إذا أفرغ من محتواه الفلسطيني/العربي.

Abstract

Time in the Poetry of Mahmoud Darwish

Sultan Al-Shu'ar

Mu'tah University, 2011

This study discusses the time aspect in the poetry of mahmoud darwish according to the following themes:

1. Entrance: this involved a discussion about the concepts of time; it's forms, importance, absoluteness, relativity and whether it exists are not out of the great signification and essential role that plays in the formation of this existence in all it dimensions.
2. The given time and our position from it: the discussion under this theme included essential dialogues in addition to the physical time and it's importance, effectiveness within the absence and presence of the action. The physical time seems of great importance if the moments of actions already lead to the liberation since it has the ability to shape argue and confront due to it's saturation of the Palestinian case. Also, it can be absorbed by the cause as a component of her identity and a symbol of her presence, and in turn becomes fruitless, if the act was outside the Arab Palestinian circle.
3. Narrative time, it's implications, and poetic: as when poetic language tension rises, the poet resorts to use free forms to build their text such as short intensive poem, and long narrative epic, or in depended medium length poem, or in the division of text sometimes into numbered sections, or separated by point, and white spaces, allowing the variation in the poetic situation and change of rhythm as well as the angles of consideration within each section.
4. The movement of time and psychological connotation: darwish express his agonies away from his true home, in order to shed lights on this aspect, it was found useful to build a dialogue on the following aspects: the return to the past, recoil, refusal, regression and nostalgia, expression with the present terms, tending to the future, fear hope and hesitation.
5. Time philosophically: it's perhaps important to point out that the darwishian time, the focus of dialogue, discussion, introduction, and response, form a sensitive nucleus of modern Arabic history that had a clear impact on the Arab cultural Discourse shifts. The subject that poet derives from the history, including figures, facts, references, legends, and folk tales, re-formed in light of the present even has the ability to influence an eager–reader.

6. Finally, the conclusion of the study consisted of the significant findings and recommendations of the study which showed that the darwishian time embraces.

The core Arabic transition: culturally, socially and politically... and that physical time is becoming, most effective, as it included the hotbeds of the Palestinian reaction, and seems fruitless, emptied of its Palestinian Arab content.

المقدمة:

الحمد لله، وبعد:

فقد تبوأ "درويش" مكانة مرموقة، بين أقرانه المجيدين، طلائع الحركة التجديدية في الشعر العربي الحديث، وبات من المتفق عليه أنه قامة شعرية باذخة قل وعز نظيرها، ولكن هاجس الزمن ما برح يلاحقه؛ فيهادنه، ويصده، وينتصر عليه، ويستأنس به، ويسافر معه، ويتمرغ بعذاباته، كل ذلك في دائرة ما يمكن أن يصطلح عليه، بـ"اقتران الزمن بشعر درويش"؛ ليتبلور العنوان على النحو التالي " الزمن في شعر محمود درويش" وشعرت حينها بقوى خفية، تقربني من الموضوع تارة، وتارة أخرى تحاول إقناعي أن التمتع بجمال البحر خير من الولوج إلى أعماقه البعيدة / المخيفة، فلربما تستنفد كمية "الأوكسجين" المتوفرة قبل التمكن من العودة إلى بر الأمان. وفي كل ذلك، كنت أزداد تناهيا وتلاشيا، ولكن في الموضوع ذاته، ويحدث ذلك – باستمرار – كلما لاح لي برق الكتابة، وكم سرني هذا اللقاء المتجدد، مع الأستاذ الفاضل الدكتور سامح الرواشدة – مشرف هذه الأطروحة – وبالمناسبة فإن العنوان (عنوان الأطروحة)، كان استرشادا، بمقترح معلمي الكريم، فصدعت – حينها – طائعا، ويممت قلمي مجيبا، وتمثلت الأمر منيبا، وتوكلت على الله – عز وجل – وإيماني " أن لا صعب إلا ما جعله الله صعبا ". فالزمن أشكاله، ومفاهيمه، وماهيته، مطلقيته، ونسبيته، وجوده، وعدمه، كان محط اهتمام جميع الفلسفات الإنسانية، انطلاقا من الأهمية الكبيرة، والجوهرية، التي يلعبها في تشكيل هذا الوجود بكل أبعاده: المادي، والروحي، والجامد، والإنساني...... الخ.

والناظر إلى المحتوى الشعري الحديث بشقيه: الشكلي، والمضموني، يستكشف دون عناء أن العنكبوت قد حاك شباكه، ونسيجه عليه، وقد أورده أغمض مورد، ونأى به إلى جانب المفكرين، والعقلاء، ونبذ عنه كل من ضاق أفقه، وقل وعيه، وعمقه، فغدت القوالب الشعرية قوالب ثرية يودعها الوادع، من خلجات نفسه، المنطوية على قدر كبير من العمق، والتعقيد، في تشابكية تنطلق من الكوني الخاص، في بحث دؤوب عن الحرية، كقضية وجودية إنسانية عبر امتدادات الزمن في الماضي،

والحاضر، والمستقبل، وصولا إلى الكوني العام، انطلاقا من مقولة: إن الوجود الإنساني وجود إمكاني لا محدود.

وانطلاقا من مقولة "رولان بارط" حول الكتابة بقوله: " الكتابة هدم لكل صوت، ولكل أصل، هي هذا الحياد، وهذا الانحراف الذي تهرب فيه ذواتنا، هي السواد والبياض، الذي تتيه فيه كل هوية بدءاً بهوية الجسد، الذي يكتب "، يتسنى لنا الولوج إلى الكيفية التي نحرر فيها المستقبل، من الماضي، والماضي من المستقبل، وفق المنظومة الزمنية، بوصف الماضي، والمستقبل شكلين زمنيين.

فكان لابد من البحث، في الزمن، ومفاهيمه وأشكاله، وماهيته، كمقدمات للبحث دون الاستغراق في هذا الموضوع، لنناقش بعد ذلك العلاقات الجدلية بين الزمان، والمكان، وبين الموت، والعدم، والخلود، كأشكال زمنية، ومن ثم نناقش العلاقات الجدلية، بين المستقبل والماضي، والماضي والمستقبل؛ لنؤصل لرؤية نقدية تتماهى، وتتحايث مع حالة شعرية تبحث في الخلود البشري، والسفر خارج الزمن باتجاه المستقبل، أو الماضي. ولا يكون ذلك إلا بطريق إلغاء الزمن، وتجاوزه، وكذلك إلغاء التأريخ، الذي يقتل الإنجاز، وبذلك نكون قد توصلنا إلى العملية الأكثر جدية في الوصول إلى إمكانية الخلود، والسفر في كل الاتجاهات دون أن يكون الزمن عائقا أمام مسيرة إنجازنا، بالإضافة إلى الإسهام في تأطير مشروع نهضوي جاد؛ يؤسس لجيل يعي شروطه التاريخية، وفق منظومة معرفية يكتشفها هو بذاته، وليس المعارف التي أنجزتها الأجيال السابقة، على أن يكون الفكر دافعا أوليا له من أجل المعرفة؛ فيشكل الماضي له مستندا للانطلاقة الأولى، التي تتمثل بالحاضر؛ ليصل إلى الآفاق المستقبلية، التي تحقق طموحه القادم، بالعبور إلى الخلود، والبقاء الإنساني المأمولين. ولا يكون ما نصبو إليه، إلا بامتلاك الأولية المعرفية الكافية، والتسلح بالخلفيات الموضوعاتية؛ لامتلاك أفق اللحظة الزئبقية، التي ترحل عبر الأزمنة: الممكنة منها، والمتمكنة بزمانها، وتزمنها.

وقد مثلت نظرية "أمنوال كانت"، في الفلسفة الحديثة، انعطافا حاسما للتطور التاريخي لفلسفة الزمن، فهو عنده صورة حدسية، أو بالأحرى أحد أشكال الحدس المتفقة تماما، مع حواسنا الباطنية. وهكذا نلاحظ أن أهمية الزمن، لا تكمن في

مفهومة، بقدر ما تكمن في دلالاته، وهي التي تخرجه من التصور السكوني، وتوحي إلى معانيه المتغيرة، وهذا يحيل إلى مدى وعي الأديب، ونشاط كل ملكة فيه من عقل، وقلب، وذاكرة، وانعكاس هذا على اللغة، والإبداع. فالزمن زاوية نظر جديدة للإبداع، ومدخل؛ لتحديد علاقة المبدع، بالكون، وبنفسه وبمحيطه، وكيفية تعامله مع الواقع. وليس من المغالاة في اعتبار العامل السيكولوجي للزمن مهما جدا لأنه يصعب علينا إدراكه، دون إدراك الذات العاقلة، ليبقى السؤال مشرعا ومشروعا، وهو: كيف تجلت صورة الزمن في مشروع درويش الشعري؟.

ولنا أن نقول في هذه الحضرة: إن" درويشا " يتبوأ مكانة مرموقة، بين أقرانه المجيدين، من شعراء الحداثة، فقد كان حاذقا في توظيفه للآليات الحديثة، في تكوين سطره الشعري، مستندا على تراث تتعدى حدوده الأوطان، مكتسبا بذلك بعدا إنسانيا وجوديا ينساب برقيق العبارة الدرويشية، مشكلا معجمه الدرويشي الخاص جدا، مفجرا، ومفتقا، في صندوق المعاني؛ ليعيد القوام للقصيدة العربية الحديثة؛ لتكون قادرة على حمل وزر المرحلة الآنية، وما سبقها، وما سيتبعها، من أزمنة الانكسار، في حوارية ملتهبة، مع الأزمنة: الميتية منها، والفاعلة؛ لتكريس مشروعية الفكر، والوعي العربيين؛ للخروج من أزمنة الجليد، والتكلس، والانهزام . وبحسب ما يرى الأستاذ الدكتور "أحمد الخطيب"، في تقديمه لكتاب الدكتور " خالد جبر " والموسوم ب(تحولات التناص في شعر محمود درويش)، فإن " درويشا" : " سيظل قامة شعرية باذخة، وصوتا شعريا فريدا، وصاحب تجربة إبداعية خصبة، تتكشف عن زخم ثقافي، وتغري بالبحث، والدراسة، ولكنها تظل عصية متأبية، لا تسلم مفاتيحها وأسرارها لكل دارس، ولا يقوى على ولوج أبوابها، وفض مغاليقها، واستكناه رموزها، إلا باحث جاد، متمرس في التجربة الدرويشية، التي تجسد القصيدة الحداثية في أسمى تجلياتها، لغة، وتصويرا، وإيقاعا، وبناء" . ولأمر ما، في نفس درويش- يعقوب، كان الانتظار أمام عتبة الزمن، في محاولة للخروج من بؤس الزمن الحاضر، فكان أن أمسك على جمر الزمن الماضي؛ ليصهر جليد الأزمنة الحاضرة، في علاقة حوارية تتلاقح بحرارتها التعابير الوافدة منها، والأصلية؛ لتضع القارئ أمام رؤية درويشية، ضمن دائرة التواصل اللفظي، والحضاري، والإنساني، بل ضمن دائرة التواصل الوجودي.

إن من يدرس شعر درويش عليه الإحاطة، بالاتساع الثقافي، الذي يتمتع به انطلاقا من شخصيته المندمجة بسيرة جمعية، ذات أبعاد نفسية عميقة يشكل: الغياب، والافتقاد، وتشظي الذات، والتردد بين يقين رسولي ثوري، وبين يأس وجودي، ثيماتها الأساسية، وعليه أيضا معرفة ومراجعة الأساطير، أساطير كنعان وسومر، وبابل، والإغريق، ومصر الفرعونية، والعهد القديم، والقرآن الكريم، والإرث اللغوي العربي خصوصا الشعر منه، فهو (أي درويش) يرى في أبي الطيب المتنبي جدا له. والمشاهد الدرويشية – بعامة – تختزل الزمان، وتوظف المكان والحدث؛ لترسم صورة العربي الحالية العاجزة عن فعل شيء، وهي صورة مموهة لا يستشفها إلا الحاذق . وفي استيعابه للرمز سعى "درويش" إلى تخطي الحدود المعجمية، وحتى الدلالية البسيطة، إلى شحن (ديناميكي) بالأنماط الأصلية، أو الأولية، للا شعور الجمعي الفلسطيني، فقد تجلت خصوصية "درويش" في تحويله الرمز، إلى نمط أعلى يعود بالذات الوطنية الجمعية، إلى منابعها الفلسطينية الكنعانية الأولى. والأرض الأسيرة في كل الأزمنة جعلت " درويشا " مذهولا أمام مصائب شعبه، كما هي مصائبه النفسية والفكرية، فهي الوردة التي لا يمكن إدراكها في زمان، أو مكان، وكثيرا ما جرفته الطفولة إلى ذكرياته، في ربوع الوطن المحتل. وكما يوصل الموت والذكرى إلى الحبيبة – الأرض، فالطفولة كذلك تعيد صورة "درويش" المناضلة أيام وجوده في فلسطين. وتعكس جدلية الحضور والغياب، في موضوع القصيدة الدرويشية ومناسبتها، جدلية الواقع الموضوعي، والواقع الفني، والعلاقة القائمة بينهما. فإذا كان الواقع يزود شاعرنا بما حدث، فإن " درويشا " يزود الواقع من جهته، بمعنى ما حدث، وبدلالاته، وبأبعاده حسب رؤيته، وتفسيره لهذا الواقع. وبعد... فإن ما أسلفنا، لا يعدو كونه إرهاصا، للقول: إن الخطاب الدرويشي خطاب مفعم، ومزدحم، بالإشارية، ومكتنز بشحمه، ولحمه، بضروب الزمن طولا وعرضا، وإذا كنا أمام أكثر القضايا الفلسفية تعقيدا، وهي قضية الزمن، فنحن نضاعف الحمولة، ونطيل الوقوف، حينما يقترن الزمن بشعر "درويش"، حينئذ فإننا – حتما –نجثو مرارا وتكرارا، قبل أن نمارس محاولة الوقوف. وإذا كانت الدراسات النقدية لم تغفل النص الدرويشي بما أسالته من حبر، وهي تحاول معانقة فضاءات الرؤية الدرويشية، فإن دراسة متخصصة تعنى

"بالزمن في شعر درويش"، لم تر النور، حتى الساعة، وإن كانت هناك إطلالات خجولة، نجدها في ثنايا بعض الدراسات لا جلها.

أما اختيار "درويش" دون غيره، فمرد ذلك يعود لتميز الشاعر ثقافة وشعرا، فمن تناولوا نتاجه على كثرتهم، لم يفردوا دراسة شافية، وكافية تغطي حاجة المكتبة النقدية، وشغفها المحموم، لدراسة زمنية جادة، تندغم في دواخل النصية الزمنية، رغم أن اللغة في أساسها– والشعر خاصة– أداة تعبير زمنية في المقام الأول، فقد لقيت الرواية – على سبيل المثال – عناية فائقة، من حيث الدراسات التي أحاطت بالجانب الزمني موضحة خط سير الزمن، في الخطاب الروائي، ومدى تقاطعه، أو تناغمه، مع مرجعيته، أو حكايته، فقد حاول " جيرار جينيت"، في كتابه (خطاب الحكاية) أن يفرق بين الخطاب، والحكاية، ويقودنا إلى تعرف الحكاية، وتقنياتها الأساسية، وتسميتها، وتوضيحها، ويسعى من جانب آخر إلى تحديد أشكال خطاب الحكاية، ومحسناته، ويتناول كل العلاقات المعقدة، بين الحكاية، والقصة، التي ترويها هذه الحكاية، متخذا من رواية (بحثا عن الزمن الضائع)، لـ"بروست" أنموذجا؛ فيدرس العلاقة الممكنة، بين زمن القصة، أو الحبكة، وزمن الحكاية.

وعلى الباحث في هذا المضمار "الزمن في شعر محمود درويش"، أن ينطلق من مقولات فلسفية وأخرى نفسية، وأن يحيط بالامتدادات التاريخية، ويسبر غور المحيطات الأسطورية، منقبا عن مناجم الحكايات القديمة، وباحثا في إرث من ذهب، من عهد "بابل"، و"تدمر"، وصولا إلى "الأندلس"؛ ليتمكن من التعاطي والتواصل مع النص الدرويشى، المشبع بمرجعياته؛ ليكتشف اللحظة الشعرية، التي تحتاج لوقفات مطولة، وتركيز عال؛ الأمر الذي دعاني أن أفيد من غير منهج نقدي بهدف تمام الفائدة، وخدمة منهج البحث –ككل– الذي تقوم عليه الدراسة، فعندما يتعلق الأمر بالدراسات المنطوية، على الأبعاد الدينية، أو التاريخية، أو الأسطورية يستلزم الأمر إعمال المنهج التاريخي، أو الأسطوري، وقد تتطلب الحاجة –وكثيرا ما يحدث ذلك– الاستعانة بالمنهج النفسي؛ لتلمس أدواته، وحل لغز الدوال، ولا غنى –لنا– مع ذلك من إعمال المنهج الشكلي، وهكذا دواليك. أما الغالب على الدراسة فهو المنهج التحليلي –كمنهج بحث– والذي يستعين بإنجازات البنائية، والأسلوبية، في دراسة النصوص وتحليلها،

والذي يمكن الباحث من تناول الدراسة من جوانبها المتعددة، دون التقيد بجانب دون الآخر، مما يتيح أمامه فرصة الانطلاق والنظر للظاهرة، من زواياها المتعددة، وربطها بشكل القصيدة، ومضمونها، إذ لا محال للفصل بين هذين الجانبين.

ومن الدراسات التي، لا مندوحة من التواصل معها: الزمان والأزل لـ"ولتر ستيس"، والزمن لـ"جين ليبرتي"، وجدلية الزمن لـ"غاستون باشلار"، والزمن في الأدب لـ"هنري برغستون"، وفكرة الزمن عبر التاريخ لـ"كولن ولسون"، و"سمير الحاج شاهين" في كتابه: لحظة الأبدية –دراسة الزمان في أدب القرن العشرين، و"يمنى طريف الخولي" في كتابها: إشكالية الزمان في الفلسفة والعلم، ومن الدراسات التي طرقت أبواب النص الدرويشي، ويمكن الاستعانة بها: الغربة في شعر محمود درويش لـ"أحمد مغنية"، وتحولات التناص في شعر محمود درويش لـ"خالد جبر"، و"سعيد جبر" في كتابه (تطور الدلالات اللغوية في شعر محمود درويش)، و"محمد فكري الجزار" في كتابيه: (الوعي والحساسية شعر محمود درويش مرحلة ما بعد بيروت)، و(الخطاب الشعري عند محمود درويش). ومن الرسائل الجامعية: الاتجاهات النقدية الحديثة في تلقي النص الشعري عند "محمود درويش" لـ"فتحي الخوالدة"، وموقف الشعراء في عصر ما قبل الإسلام تجاه الزمن بين التحدي والاستسلام لـ(حسن صالح سلطان)، وتحولات المكان عند محمود درويش لـ"مها محمود عتوم"، والأثر التوراتي في شعر محمود درويش لـ(عمر الربيحات)، وطائفة من الدراسات مثبتة في ثبت المصادر والمراجع.

وقد جاءت الدراسة موزعة على مدخل، وأربعة فصول، فخاتمة، ففي المدخل حاولت قدر جهدي، الإحاطة بمفاهيم الزمن وحدوده وأشكاله، عارضاً لأهميته، وأهم المقولات التي تناولته، ولم أغض الطرف عن الجهود العربية الإسلامية في هذا المجال. أما الفصل الأول، فقد تناولت قضية "الزمن المعلن والموقف منه"، وفي خضم ذلك عرجت على الزمن الفيزيائي، بأبعاده المختلفة، ومن جانب آخر تناولت محورين آخرين مهمين هما: "الاحتجاج على الحاضر"، "والتعبير عن الضياع، ودمار الفرص". وفي الفصل الثاني كانت الإطلالة على "الزمن السردي، ودلالاته، وشعريته"، فقد أصبح معروفاً أن بنية أي حكاية، تتكون من مجموع العلاقات الشكلية الناظمة للمحتوى. وقد أصبح معتادا أن نحلل بنية الحكاية، من خلال تقسيم النص السردي

إلى: زمان، ومكان، وشخصيات، وفعل، كل ذلك –وبالأساس– من خلال عين الكاميرا المصورة للمشهد: الراوي (Narrator)، أو السارد، كما تقترح بعض الترجمات المغاربية، على أننا تناولنا في هذا الفصل، المفارز التالية: الوصف، المشهد، الوقفة، تبطيء السرد، تسريع السرد، الاسترجاع، الاستباق. وفي الفصل الثالث توقفنا بتأمل عند "حركة الزمن، ودلالاته النفسية"، من خلال العنوانات الفرعية التالية: "العودة إلى الماضي، الارتداد، الرفض، النكوص والحنين"، و"التعبير بدلالات الحاضر، زئبقية اللحظة"، والوقفة الأخيرة في هذا الفصل كانت عند المحاور "النزوع إلى المستقبل، الخوف، الأمل، التردد". أما الفصل الرابع خاتم الفصول "الزمن فلسفياً"، فكانت الوقفة فلسفية، تطلب الوقوف عندها مواجهة المنازع التالية: "الاحتجاج على الزمن"، و"الزمن والنزوع الوجودي"، و"الزمن والنزوع الصوفي"، و"الزمن والموت"، و"الزمن، والأسطرة، الولادة من خلال الموت"، ثم خاتمة أودعتها ما خلصت إليه الدراسة.

وبعد...

فإن كنت أطرق هذا الباب، فإن طرقي إياه يشوبه الخوف والحذر، ذلك أن "درويشاً" يمتلك رصيداً مهولاً من الأخيلة، والمعاني، تزخر بمخزون ثر من المعارف، وألوان الثقافة، التي تشربها، وأودعها بالتالي متون نصوصه، ويتطلب الوصول –حينها– زاداً كافياً، وبقدر المشقة يكون الوصول. هذه الإشكالية بالذات، دفعت منظومة النقد الفكرية، إلى تجنب الخوض في بعض مجالات التجديد الإبداعي، خصوصاً أن هناك ركاماً هائلاً من "النصوص"، التي تُصنّف في مجال "الإبداع"، وبالتالي تحاشى النقد الخوض في مغامراته المعروفة؛ لما لذلك الكم من دوافع إشكالية، ومظاهر معقدة، وابتعدت في بعض جوانبها عن الخصائص التطورية التلقائية لنمو النص الإبداعي، مما أوحى بحالات تجديد اكتحلت بأصباغ حداثية، لكنها في جوهر وجودها كانت أنماطاً تغريبية، فشلت في الاصطفاف في أنساق التجريب المشروع، في الحاضنة الإبداعية.

وختاماً، فالله أرجو أن يكون هذا العمل، قد أدى الهدف المرجو منه، مع التسليم –دوماً– أن الكمال لله –سبحانه وتعالى– وحده.

التمهيد:

الزمن: المفاهيم والحدود والأشكال

الزمن: المفاهيم والحدود.

إن الرغبة في الحضور، وتحقيق الخلود، وسبر ماهية الوجود، هي رغبة طاغية ملحة، وجارفة جامحة، وليست مغامراتنا الطويلة – في أقصى غاياتها – إلا محاولة لتسجيل هذا الحضور/ الوجود/ الخلود، لتغدو هذه الثيمات محطات بالغة الأهمية، في رحلة الاستكشاف والاستكناه؛ لإدراك سر البدايات ومآل النهايات، وبالتالي إدراك معنى كينونة الإنسان، والإجابة عن سؤال المصير، الذي يتربص بالإنسان أمام اختبار الزمن المشكل.

وقد دعا سؤال المصير المؤرق الإنسان؛ ليبحث في اتجاهات عدة، ويدور في محاور شتى، فهو يبحث تارة عما نسميه الحقيقة، وأخرى في البحث عن الله، وثالثة في محاولة تفهم ما النفس[1]. كل ذلك أدى إلى بلورة سؤال كامن في النفس منذ البدء – منذ أن شعر الإنسان بأنه موجود – هو سؤال الزمن. سؤال حدا بالإنسان أن يبحث جادا عن صياغة مناسبة لموقفه من الزمن، وهذه الصياغة تختلف مكونات رؤيتها بحسب المنطلقات، سواء كانت من طريق استجابة فردية أم جماعية[2].

وأمام هذه العلائقية الشائكة ظل الزمن شاغل الإنسان الأكبر انطلاقا من وعيه التجريبي، الذي يقوده حتما إلى التأسيس لفكرة: أن وجود الإنسان هو وجود في المكان ورحيل مع الزمان. ولعل هذا الارتباط بالمقام الإنساني من ناحية، والزمان والمكان من ناحية أخرى، سينشأ عنه ارتباط يمس جدليات ترتبط بعلائقيات هي الأخرى شائكة وبالغة الصعوبة والتعقيد: كالحركة، والعلاقة بين الزمن والوجود، والزمن النفسي

(1) إسماعيل، عز الدين، 1994. الشعر العربي المعاصر، قضاياه، وظواهره الفنية والمعنوية، ط5، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ص170.

(2) الدعمي، محمد عبدالحسين. 1985م. انتصار الزمن دراسة في أساليب معالجة الماضي في الفكر الإحيائي، دار آفاق عربية للصحافة، بغداد، ص9.

والوعي، وأزلية الزمن، أو لا أزليته[1]. فقد حظي الزمن باهتمام الفلاسفة، والعلماء، والأدباء؛ لما يتضمنه من ثنائيات تتخلل الوجود، وتسكن في ثناياه، كالموت والميلاد، والعدم، والوجود، فهو " نسيج حياتنا الداخلية، الذي ينساب، كما تنساب المياه، في مجرى النهر، وهكذا إيقاع واقعنا النفسي يركض عندما يكون غنيا حافلا، فيكر معه الزمان، ويحبوعندما يكون فقيرا مجدبا، فيزحف معه الزمان، الذي هو حبل يتجاذب به الحزن، والفرح في القلب البشري"[2]. فتوطدت النظرة إلى الزمن – انطلاقا مما سبق – بوصفه ظاهرة حقيقية أدركها الإنسان منذ القدم؛ ولأن سمة الديمومة، أعطته هذا الوجود الحقيقي[3]، فالاستمرارية، والتغير هما نتاج الفعل، وسمتان لازمتا الوجود البشري منذ البدء، وهما بالتالي قوتان إيحائيتان مؤثرتان تتولدان من خلال الحركة سواء أكانت داخلية تتصل بالمشاعر، والأحاسيس، على المستوى الإنساني، أم خارجية تتصل بالطبيعة، فتنمو مع ذلك شخصيتنا، وتكبر، وتنضج دون انقطاع، وكل لحظة من لحظاتها، عنصر جديد ينضم إلى ما كان موجودا فيها من قبل[4]، وحسب "برغسون" فإن الزمن هو الروح المحركة للوجود[5]، ولا يكتفي بذلك بل يؤكد أن: "ديمومتنا ليست لحظة تحل مكان لحظة أخرى، وإلا لما كان هناك امتداد للماضي في الحاضر، ولا تطور ولا ديمومة محددة بالذات، إن الديمومة هي: التقدم المستمر للماضي، الذي يبحر في المستقبل، ويتضخم كلما تقدم، ولما كان الماضي ينمو دون

---

(1) الألوسي، حسام الدين. 1980م. الزمان في الفكر الديني والفلسفي القديم، المؤسسة العربية، للدراسات والنشر، بيروت، ص11.

(2) شاهين، سمير الحاج. 1980م. لحظة الأبدية –دراسة الزمان في أدب القرن العشرين–، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، ط1، ص15.

(3) يراجع: همفري، روبرت. 1975م. تيار الوعي في الرواية الحديثة، ترجمة محمود الربيعي، ط2، القاهرة، دار المعارف، ص5.

(4) برغسون، هنري. 1984م. التطور الخالق، ترجمة محمد محمود قاسم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص16.

(5) زين الدين، نوال. 1998م. اللامعقول والزمان المطلق في مسرح توفيق الحكيم، الهيئة المصرية العامة، للكتاب القاهرة، ص100.

انقطـاع، وعلـى نحـو غيـر محـدد، فإنـه يحـتفظ ببقائـه "[1]، وعنـده أن الـذات الإنـسانية جـوهر الإحـساس الحقيقـي بـالزمن، مـؤثرا اسـتخدام مـصطلح الديمومـة، كمفهـوم زمنـي، وبالتالي إمكانيـة القيـاس، والتقسيم، إلـى أجزاء متعاقبـة تتعاقب معهـا حالاتنـا الشعورية، وتتـصف بالتمـايز عـن بعـضها الـبعض[2]. ولعـل مـا سـبق يؤكـد مـزاعم: أن وجودنـا الصوري الأول وجود في الزمان، فيه نولد، الشعور المستمر". ونحن فرادى نعيش هذا الزمان الأخير، الذي يتحول في الجماعة ذات البنى والامتدادات وفيه ننمو، ونتحرك، وفيه نتجه نحو غاياتنا، ونهاياتنا.

وتبعا لرقي الفكر الإنساني، والحضاري، اكتسب الزمن نظرة متجاوزة، بحس متنام مع الإدراك البشري لماهية الوجود؛ "لأن الوجود هو الحياة، والحياة هي التغير، والتغير هو الحركة، والحركة هي الزمان، فلا وجود إذن إلا بالزمان"[3]. وظلت هذه الازدواجية إلى العصر الحديث؛ ليبقى الزمن من أدق المفاهيم الفلسفية، وأكثرها تعقيدا، لأنه مادة معنويـة مجردة يتشكل منها إطـار كل وجود، وكل حيـاة، وكل حركـة، بـل هو جزء لا يتجزأ من الموجودات في كل مظاهرها وسلوكها. وليس من المغالاة في اعتبار العامل السيكولوجي للـزمن مهمـا جـدا؛ لأنـه يـصعب علينـا إدراكـه، دون إدراك الـذات العاقلـة، فكيف تجلت صورة الزمن في وعي الأديب (المبدع)؟ ومـا هـي الـدلالات التـي يـشير إليها ؟ وكيف تحددت من خلاله علاقة الشخصيات بالواقع؟ وإلى أي حد تعكس دلالـة الـزمن علاقـة المبـدع بـالوجود ورؤيتـه للواقـع ؟ أسئلة ملحـة حدت بمعظم كتـاب الروايـة الحديثـة، إلـى أن يـضفوا علـى الزمـان فـي رواياتهم " بعدا فلسفيا، وصـوفيا، ونفسيا، واجتماعيا"[4]، فالزمن عندهم جزء من فلسفة الذات الحياتية[5].

---

(1) برغسون، التطور الخالق، ص14.

(2) الألوسي، الزمان في الفكر الديني، ص139.

(3) حسام الدين، كريم زكي. 1991م. الزمان الدلالي، دراسة لغوية لمفهوم الزمان وألفاظه في الثقافة العربية، مكتبة الانجلو المصرية، ط1، ص14.

(4) مبروك، مراد عبدالرحمن. 1998م. بناء الزمن في الرواية المعاصرة: رواية تيار الوعي نموذجاً، 1967–1994م، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص159.

(5) المرجع نفسه، ص158.

وقد تعمقت النظرة إلى الماضي، بوصفه جزءا من الكيان الوجودي ؛ لتتجذر صورته وتبقى على الدوام صورة متجسدة، وحاضرة، ومحفوظة في تفصيلاتها الدقيقة، فهي عصية على النسيان، انطلاقا من القول : " إن كل ما شاهدناه، وفكرنا به، أردناه منذ اليقظة الأولى لوعينا، يبقى إلى مالا نهاية له"[1]. هي صورة متصلة غير منبتة عن حاضرها مهما تلون هذا الحاضر، فقد ذهب "أفلاطون"، و"أرسطو" إلى أن الذات الفردية يمكن أن تكتسب الأبدية عبر التناسل والإنجاب، " فاضطرابات الحمل تظهر في النسل ليس فقط ؛ لأن الأعقاب يشبهون آباءهم، إنما لأنهم يحملون في ذواتهم سمات العقل الذي أنجبهم "[2]. وعند المصريين القدماء كان الماضي هو المعيار؛ لأنه لم يكن بوسع أي فرعون أن يبلغ الشأو الذي بلغه (راع) في البدء، أما في الديانات التوحيدية، فالمستقبل هو المعيار[3]. وبقيت هذه الصورة (الماضي) مدار البحث بالنسبة للشاعر الحديث فهو: "زمن غير منقض، أو ذكرى ميتة لا يمكن استعادتها، أو بعث الحياة في رمادها المتجهم، وهذا الماضي يظل في معظمه قادرا على تقديم العون جماليا للشاعر الحديث، الذي يسعى إلى كتابة قصيدته الجديدة كلحظة مشتعلة تمتد بين الحاضر والمستقبل"[4].

أما دارسو الرواية فقد عكفوا على تناول عنصر الزمان في الروايات من الجانب الأنطولوجي، والمقصود به الزمان اللاعقلاني النفسي / الداخلي / الذاتي / الإنساني، وبعبارة أخرى الزمان الخاص بالإنسان، وهو زمان لا يطابق الزمن العقلاني الكوزمولوجي الطبيعي (الفلكي)، أي زمن الوجود الخارجي، بل يتعارض معه[5].

---

(1) برغسون، هنري. 1991م. الطاقة الروحية، ترجمة علي مقلد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، ص86-88.

(2) فوكو، ميشيل، د.ت، الانهمام بالذات، ترجمة جورج أبو صالح، مركز الإنماء القومي، بيروت، ص85.

(3) الشوك، علي. 1994م. جولة في أقاليم اللغة والأسطورة، دار المدى، بيروت، ط1، ص183.

(4) العلاق، علي جعفر. 1990م. في حداثة النص الشعري، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، ص41.

(5) رشيد، أمينة. 1998م. تشظي الزمن في الرواية الحديثة، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص9.

ولم يكن هذا الاهتمام محض هذيان كلامي بل إنه يأتي استجابة لرغبة الذات الباحثة عن إيقاعها الخاص، فالزمن هنا هو المعيار، وهو البعد الجوهري للفعل حين يستشرف الإنسان الأهداف والآمال المرسومة " فالتتابع، والسيولة، والتغير، تنتمي إلى معطيات خبرتنا الأكثر مباشرة وأولية وهي نواح للزمان، فكأن لا خبرة هناك إلا وهي تتسم بدليل زماني ملاصق لها"[1].

انطلاقا من هذه الأهمية الكبيرة والجوهرية للزمن، كفاعل رئيس في تشكيل هذا الوجود، اكتسب التساؤل عن الزمن، وأشكاله، و مفاهيمه، وماهيته، الشرعية الكافية ؛ ليكون موطن تأمل، ووقفة إجبارية، تستوجب الرعاية والعناية، وتستثير الاهتمام والبحث، فهو موضوع ذاتي، وفكري، وإنساني، شغل الأذهان، وحرك الأقلام، وحير الفلاسفة، وأرق العقول، وأباح للشعراء حرية الرحيل الأبدي، في فضاءات الزمن الرحبة اللا متناهية، واللا تواقتية في حدود الحسابات المنطقية الصارمة.

وقد ظلت هذه العلاقة الحميمية قائمة بين الزمان والوجود؛ لأن الزمان مرتبط دائما بالوجود، وهي علاقة متأصلة، و متجذرة، ويغدو التفكير في إحداهما بمعزل عن الآخر ضربا من مجافاة الصواب، فوجودنا في حد ذاته، يرتبط ويتمدد بالزمان[2]. وقد دأب الشعراء منذ وقت طويل، على تأكيد الفكرة القائلة: بأن الإنسان كائن خلقه الزمان، وأنه يبدأ بالموجود، ويختفي في الوجود.

الزمن وإشكالية المصطلح:

يرى ابن منظور أن الزمان اسم لقليل من الوقت أ و كثيره ... الزمان زمن الرطب والفاكهة، أو زمان الحر والبرد، ويكون الزمن شهرين إلى ستة أشهر، والزمن يقع على الفصل من فصول السنة، وعلى مدة ولاية الرجل، وما أشبهه، وأزمن الشيء: طال عليه الزمان وأزمن المكان....... أقام به زمانا، ونجد المفردة تترادف مع كلمة الدهر حينا، وتتفا رق معها حينا آخر، فالزمن يعني الوقت قليله وكثيره، ومدة الدنيا كلها،

---

(1) ميرهوف، هانز. 1972م. الزمن في الأدب، ترجمة أسعد مرزوق، مؤسسة فرانكلين للطباعة، القاهرة، نيويورك، ص7.

(2) الخولي، يمنى طريف. 1989م. إشكالية الزمان في الفلسفة والعلم "ألف"، مجلة البلاغة المقارنة، القاهرة، الجامعة الأمريكية، ع9، ص16.

وهو من جانب آخر وقت تحكمه أطر البداية والنهاية، بينما الدهر كل متصل لا يخضع لشرط التناهي ولا تحده نقطة بدء[1]. ولعل التفرقة بين الزمن والدهر تعود للدراسات الفلسفية، التي مايزت بين الزمن المقدر بالحركة، والذي يقع بين حدي البدء والنهاية، والدهر الذي جعلته خارج إطار التناهي[2]. وقد عبر الشاعر الجاهلي عن موقفه إزاء الزمن، مستخدما التعابير الدالة عليه، من مثل: اليوم، غد، أمس، الدهر، الليالي، الزمان، ووجد فيها معاني، مترادفة الدلائل. يقول "حاتم الطائي"[3]:

هل الدهر إلا اليوم أو أمسي أو غد   كذلك الزمان بيننا يتردد.

وقد أظهر "القرآن الكريم" نظرة عرب الجاهلية إلى الزمان، في قوله تعالى: "وقالوا ما هي إلا حياتنا الدنيا نموت ونحيا وما يهلكنا إلا الدهر" صدق الله العظيم[4]، الأمر الذي جعل النبي محمدا- صلى الله عليه وسلم- ينهى عن سب الدهر فيما أخبر به عن رب العزة في الحديث القدسي: "لا تسبوا الدهر، فإني أنا الدهر"[5]. ومن وجهته اللغوية، فإن الزمن يرتبط بالحدث، فهو مندمج فيه، بمعنى أنه يتجدد، بوقائع حياة الإنسان، وظواهر الطبيعة، وحوادثها، وليس العكس، فهي علاقة تداخل، كحالة التماهي والامتزاج بين المكان والمتمكن من الزمن[6]. وهو حينئذ يرتبط بالنفس

---

(1) ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم. (ت711هـ). (د.ت). لسان العرب، ط1، دار صادر، بيروت، مادة زمن؛ وانظر الفيروز أبادي، مجد الدين محمد بن يعقوب، 1952م. القاموس المحيط، مصر، شركة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، ج3، ط2، ص233-234.

(2) المسناوي، أحمد. دائرة المعارف الإسلامية، إبراهيم زكي، عبدالحميد يونس، دار الشعب، القاهرة، م10، ص384.

(3) ديوان حاتم الطائي مع دراسة أدبية مفصلة عن الجود والأجواد في تاريخ الأدب العربي فوزي عطوي، ص69.

(4) سورة الجاثية، الآية24.

(5) المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية. الأحاديث القدسية، القاهرة، ج1، 1419هـ-1999م، ص31-32.

(6) الجابري، عابد. 1990م. بنية العقل العربي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط3، ص189.

الإنسانية واستداراتها، الناتجة عن اختلاف مراحل حياة النفس، وحركتها المستمرة إلى الأمام، حيث تحدث الزمن اللانهائي، وبقدر ما تتدرج الحياة في مراحل، يمضي الزمن[1]. فغدا الزمان بذلك قضية فلسفية لا مخرج منها، يعكس معاني راسخة في النفس، تتعلق بالبدء المحتوم، وتواكب حركة نموه، حتى انتهاء أمده. فلكلمة وقت بالعربية المعاصرة صلة بكلمة [أكيتو – Akitu] البابلية التي تقال لعيد رأس السنة، وللمعبد الذي تمارس فيه طقوس ذلك العيد، والكلمة من A–KI–TI السومرية، وتعني بالأصل استنزال المطر"[2]. وفي نظرة عجلى للتغيرات التي تحدث في الواقع الإنساني، سنلحظ –ودون عناء– أنها ترجع إلى الزمان، ولذا حاول الإنسان السيطرة عليه وإخضاعه لإرادته[3]، فهو كامن في وعي الإنسان، وخبراته، ووجدانه نظرا؛ لاتصاله بانطباعاتنا، وانفعالاتنا، وأفكارنا، مما يجعل منه معطى من معطيات الوعي المباشر[4]، وحينها علينا الاعتراف: "بأن الزمان يعتبر حقاً هو المخطط التحليلي المناسب؛ فجدلية الوعي والإرادة، المتحررة تماماً من المصالح والضرورات، تنزع إلى أن تغدو زمنية. وأن أسباب مواصلة حالة ما، تكون شديدة الضعف، بحيث أن حب القطع يتأكد ويتثبت. الزمن وحده يأمر في هذه الحياة اللطيفة الحرة: عندئذ كل شيء يشع"[5]. إن وضع تعريف شاف وواف وكاف للزمن، لا يتأتى بسهولة، بل إن العقل الإنساني ما زال عاجزا عن وضع هذا التصور الشمولي، والكافي، والوافي للزمن، فحينما سئل القديس "أوغسطين"، عن الزمان قال: "إن لم أسأل فإني أعرف، فإن سئلت عنه، لا أعرف"[6]، وهي المقولة التي استشهد بها "أ.أ. مندلاو"، فقد ذهب في كتابه:

---

(1) الخولي، إشكالية الزمان في الفلسفة والعلم "ألف"، ص16.

(2) الشوك، جولة في أقاليم اللغة والأسطورة، ص185.

(3) مرسي، أحمد علي. 1987. الزمان والإنسان في الأدب الشعبي العربي، مجلة الفنون الشعبية، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ع28، ص68–69.

(4) الخولي، إشكالية الزمان، ص14–17.

(5) باشلار، غاستون. 1982م. جدلية الزمن، ترجمة: خليل أحمد خليل، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، ص175.

(6) أوغسطين، القديس. 1962. الاعترافات، ترجمة الخوري يوحنا الحلو، بيروت، المطبعة الكاثوليكية الكتاب الحادي عشر، ص249.

"الزمن والرواية": إلى أن أكثر من مفكر، وناقد، ورجل دين، قد تباروا في وصف صعوبة القبض، على معنى محدد للزمن؛ ولذلك نراه يورد مقولة "وليم شكسبير": "نحن نلعب دور المهرج مع الزمن، وأرواح العقلاء تجلس فوق السحاب وتسخر منا"[1]، أما الفيلسوف "أفلوطين"، فيقول: "إننا نحس إزاءه بخبرة معينة تحدث في نفوسنا بغير عناء، وعندما نحاول أن نختبر أفكارنا عنه نحتار"[2].

وتتأتى الإشكالية الأكبر من طبيعة الزمن، التي من إحدى مظاهر الإحساس به: قياسه بالعواطف، والانفعالات، والمشاعر، وليس بوحدات قياس الزمن المألوفة، مع إدراكنا أن خبراتنا الخاصة تشكل أساسا ضعيفا لقياس الزمن بموضوعية، فهو تارة يمر بسرعة، وطورا يبدو علينا النسيان التام واللاوعي بمرور الزمن[3]. لذا فإن الوجود المرافق للزمان، والذي يمس المصير الإنساني منذ بدايته حتى نهايته، جعل من الزمان إشكالية، أو مقولة فلسفية، أرقت لها العقول، وتضاربت بشأنها الرؤى، واسترعت الاهتمام واستأثرت به، وبرزت جميع إشكاليات الفلسفة، وهي تحاول القبض على معنى ائتلافي ودقيق لمفهوم الزمن[4]. فصورة الزمن تحتمل وجهات نظر مختلفة، تنبئ بصعوبة إشكاليته، بوصفه قضية فلسفية لا مخرج منها؛ فهو "الذي ينبئ الإنسان بموته، وزواله، وعبثية كل جهوده.... وهو الذي يحمل أمل الإنسان ويأسه....إنه الكيان الموجود الفاني"[5].

ويجدر بنا التفريق بين الزمن الموضوعي الفيزيائي، والزمنية الذاتية، ويتصل حتما بالزمنية، مفاهيم الوعي، حيث الزمن متشكلا وفق منظومة الوعي، وهو مصطلح لقي أشد رواجه مع المذهب الظواهري، فينظر إلى الزمنية كونها البناء الذاتي للزمن، في

---

(1) مندلاو، أ.أ، 1997م. الزمن والرواية، ترجمة بكر عباس، بيروت، دار صادر، ص182-183.

(2) مطر، أميرة حلمي. 1998م. أفلوطين التاسوع الثالث الفصل السابع "عن الأبدية والزمان"، ترجمة ملحقة بكتاب الفلسفة اليونانية، تاريخها، ونشأته، القاهرة، دار المعارف، ص481.

(3) ميرهوف، الزمن في الأدب، ص18.

(4) الخولي، إشكالية الزمان، ص17.

(5) المرجع نفسه، ص16.

مقابل البناء الموضوعي. فقد مجد "هوسرل" موقف "سان أوغستان"، الذي رفض التصور الموضوعي الكوني للزمن، ودأب "برغسون" على المنوال ذاته، الذي انطلق من مقولة الزمن المحاثث آخذا بالاعتبار الزمن المعيش، واعتبره جوهر الوعي ذاته قياسا إلى الفضاء المكاني، والزمن المنزل في المكان. أما "كانت" فقد قدم الزمن كشكل وحيد للتجربة الإنسانية، وشرط الظواهر كلها، ويتشكل هذا الحدس الزمني، قبل الأشياء كلها، بوصفه المعنى الأول، فشكلت نظريته في الفلسفة الحديثة انعطافا حاسما للتطور التاريخي لفلسفة الزمن، فهو عنده صورة حدسية، أو بالأحرى أحد أشكال الحدس المتفقة تماما، مع حواسنا الباطنية. وهكذا نلاحظ أن أهمية الزمن لا تكمن في مفهومه، بقدر ما تكمن في دلالته، وهي التي تخرجه من التصور السكوني، وتوحي إلى معانيه المتغيرة، وهذا يحيل إلى مدى وعي الأديب ونشاط كل ملكة فيه، من عقل، وقلب، وذاكرة، وانعكاس هذا على اللغة والإبداع[1]. إن تجربة معاينة الزمن، أو اختباره ليست بدعا – كما يذهب "أرنست كاسرر"– إذ: "إن تجربة الزمن غنية دقيقة، حتى عند البدائيين، فهم يختبرون الزمن في توقيع، وإيقاع حياة الإنسان، وحياة الطبيعة، وكل مرحلة من مراحل عمر الإنسان –الطفولة، والمراهقة، والنضج، والشيخوخة– هي زمن ذو صفات خاصة به، والانتقال من مرحلة إلى أخرى أزمة يستعين الفرد فيها باتحاد الجماعة معاً، في المراسيم الملائمة للميلاد، أو البلوغ، أو الزواج، أو الموت"[2].

وقد طرحت مسألة وجود الزمن هي الأخرى تساؤلات عدة، فهل يوجد الزمان في الفراغ؟ أم أن الزمان وجد متعلقا بالفراغ في الطبيعة، وما أهميته بالنسبة للكائنات المادية........؟!. لتصبح الحاجة أكثر من ملحة؛ لتحديد مفهومنا للزمن، وهذا المفهوم يتحدد انطلاقا من تحديدنا لأشكاله، ولا يمكننا أن نقف عند مفهومه بشكل علمي واضح، ودقيق، دون أن يتخلل حديثنا شيء من الإبداع، والميتافيزيقا، وشيء من

(1) غبوة، فريد. 1999م. في مقال بعنوان: "أسس المنهج الظواهري، عند أدموند هوسرل"، مجلة التواصل، جامعة عنابة، الجزائر، العدد4، ص197.

(2) فرانكفورت وآخرون، 1982م. ما قبل الفلسفة –الإنسان في مغامرته الفكرية الأولى–، ترجمة: جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط2، ص36.

الخيال ؛ لأن الزمن لا يدرك إلا إذا أدخلناه في عملية التخييل، وبدون ذلك يبقى النص مبهما مغلقا، عن أذهاننا، ولن نصل حينها إلى ما يشفي بحثنا عن الزمن فهو –أي الزمن– مرتبط متحد بالموجودات، و يختلف، وتختلف طبيعته تبعا للأشياء التي تحدده، والتي يفكر فيها عقلنا. وبقيت مجمل النظرة إلى الزمن تتقاسمها رؤيتان: ذاتية، وموضوعية، إلى أن جاء الفيزيائي الكبير "أينشتاين"، وأصر على موضوعيتها، وأكد على طبيعتها الديناميكية. فلم يعد الزمن مفهوما مطلقا مستقلا بذاته، بل نسبيا يختلف قياسه، ويتنوع، ويتشكل، في إطار كل راصد حسب تعامله مع عناصر وجوده، فهو يتغير حسب الأحداث يتأثر، ويؤثر، ولا ينفصل عن المكان، بل يندمج فيه، وما ذهب إليه "أينشتاين" ليس بعيدا عما ذهب إليه " أرسطو" الذي أرقه الزمن كمعيار وجودي، فتصوره مرتبطا بالفعل، والحركة؛ لأن الحركة والزمان لا بداية لهما ولا نهاية، ويمثل لذلك بالنائم، فالنائم عنده لا يشعر بالزمن وهو نائم، ومن ثم، فإن ما مضى عليه من زمن، وهو نائم ليس بزمن، لأنه لا يشعر به، ولكن إذا حدث العكس، بأن يحس المرء بأن الزمان قد حدث، أو توهم ذلك ولو لم يحدث فإننا نعد ذلك زمنا، ثم يلخص النتيجة في أن الزمان مقدار الحركة[1]. وحتما سيتصل بالمفاهيم السابقة، تلك العلاقة القائمة، بين الزمن والأزلية، وقد فرق "أوجيستين" بينهما، فهو يرى أن الأزلية، هي اعتبار الناس كل شيء في الوجود واقفا، أو متوقفا، بمعنى أنها ثبات دائم، في حين يتصف الزمن بالحركية، والتجدد، بمعنى أنه غير ثابت، وبالتالي فإنه يتسع ؛ ليصبح مكونا يشمل كل التحركات، والتغيرات، ويتسم حينها بالتجدد المستمر، أما في الأزلية فلا شيء يتحرك في الماضي؛ لأن كل شيء يتشخص، ويتشكل في الحاضر[2]. لنجد أنفسنا أمام ثلاثة مفاهيم ترتبط، وتتصل ببعضها، يشدها جميعا خيط الزمن (الزمن، الزمانية، الأبدية)، وإذا كان الزمن هو ماتتميز فيه الوقائع فيما يتعلق

---

(1) الألوسي، الزمان في الفكر الديني، ص91.

(2) المرجع نفسه، ص95.

بوقوعها السابق، واللاحق، وابتدائها، ونهايتها، فإن الزمانية صفة ما كان زمنيا وهو مضاد للأبدي، أما نسبة الزماني إلى الأبدي، فهي كنسبة المتناهي إلى اللا متناهي[(1)].

وقد تنبه دارسو الرواية إلى هذه المعطيات فرأوا: أن الاهتمام بزمنية الرواية، لا يقصد به الاهتمام بـ"زمنها الخارجي، المرجع الذي تصدر فيه، أو تعبر عنه فحسب، إنما المقصود... زمنها الباطني... المتخيل الخاص، أي بنيتها الزمنية، التي تتحدد بإيقاع، ومساحة حركتها، والاتجاهات المختلفة، أو المتداخلة لهذه الحركة، كما تتشكل بملامح أحداثها وطبيعة شخصياتها، ومنطق العلاقات، والقيم داخلها، ونسيج سردها اللغوي، ثم أخيرا بآلاتها العامة النابهة من تشابك، وتضافر، ووحدة هذه العناصر جميعا"[(2)]. إن النظرة إلى الزمن، تنبع من وصفه مصدرا للشقاء الإنساني، ومولدا للأشياء كلها، إذ فيه ديمومة الخلق والتجدد، والنمو، ثم الفناء، والزوال، فالإنسان الشعبي رغم بساطته، قد رأى في طبيعة الزمان المراوغة، والمخادعة مصدرا لشقائه، وسعادته، ومن ثم المخادع الذي لا يثبت على حال[(3)]، فمنذ "أفلاطون"، كان مفهوم الزوال، الذي يتهدد الشاعر، وأثره الفني، بوصفهما مرتبطين بعالم مادي يسير نحو التلاشي ضرورة[(4)]. فغدا حتما أن يكون للزمان مغزىً فلسفيا وجوديا، وآخر صوفيا، يرتبط بالتوحد، والحلول، والأنا العليا[(5)]. وعلى العموم فإن علاقة الزمن بالأشياء، هي التي تحدد أشكاله من خلال حركتها الخارجية، أو الداخلية وإذا كان جل حديثنا السابق يصب في مجمله، لصالح الزمن الداخلي (التزمن)، فإن العلاقات التي تربط الكواكب بين بعضها البعض في المجرة الشمسية، والتي تربط هذه المجرة بالأجرام السماوية الأخرى، هذه العلاقة هي الزمن الموضوعي، أو ما يسمى الزمن الكوني، الذي بحث

---

(1) خورشيد، أحمد. 1990م. مفاهيم في الفلسفة والاجتماع، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ص148.

(2) العالم، محمود أمين. 1993م. الرواية بين زمنيتها وزمنها "مقاربة مبدئية عامة"، مجلة فصول، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مج12، ج2، ع1، ربيع 1993م، ص13.

(3) مرسي، الزمان والإنسان، ص70.

(4) الخولي، إشكالية الزمان، ص15.

(5) مبروك، بناء الزمن في الرواية المعاصرة، ص158.

فيه الإنسان وحاول أن يصنعه من خلال الآثار التي يتركها على الكوكب الأرضي، وبدأ يخترع الأدوات لقياس هذا الزمن وتحديده، فتحدد لديه الزمن الميقاتي، من خلال الساعات التي وصفها لقياسه، وبذلك نجد أن الزمن الميقاتي هو الزمن الذي حدده الإنسان، أو علم الإنسان بالزمان، وأحواله، وأشكاله، وأبعاده، وبوصف آخر هو الزمن الطبيعي (الزمن الشائع)، الذي نستعين به بواسطة الساعات، والتقاويم؛ لكي نضبط اتفاق خبراتنا الخاصة للزمن بقصد العمل[1]. وهو زمن يتعارض مع الزمن الداخلي الإنساني، والذي تكمن أهميته في أنه يمثل" الزمن الحقيقي؛ لأنه يقوم على الثبات، وليس على التغير، وهذا الثبات هو الذي يتحقق فيه وجودنا، ومشاعرنا"[2]، وقد عد بعض الباحثين هذا الزمن(الداخلي) "نسيج الوعي، نسيج الحياة، ونسيج الواقع[3].

وإذا كان الزمن الداخلي (النفسي) تدق عقارب ساعته، في الأحاسيس والمشاعر، فإن الزمن الميقاتي تحكمه علاقة أخرى، ويقاس بالدقائق، والثواني.... فمن صوره الليل، والنهار، وكذلك الصيف، والشتاء، والربيع، والخريف، أي الفصول، وهذه الأشكال تحكمها العلاقة بين الكواكب، والكوكب الأرضي، التي تتحكم بها بالتالي الجاذبية الأرضية، وجاذبية الكواكب الأخرى؛ لأن الجاذبية هي الحقيقة التي تجعل من النظام الكوكبي، أو النظام الزمني نظاما مستمرا، أو محددا. وإن خللا ما في الجاذبية الأرضية، أو في الكواكب، التي تدور حولها يؤدي حتما إلى نتائج كارثية، فإذا تضاعفت مثلا جاذبية الشمس لا بد ستجذب كل الكواكب القريبة منها، وتدخلها في كتلتها الملتهبة، وإذا ما ازدادت جاذبية الأرض ستجذب الأقمار التي حولها إلى كتلتها، وإذا ما فقدت الأرض جاذبيتها، فسوف تتطاير البحار في الفضاء، وكذلك البشر . إذاً، الجاذبية هي عقدة النظام، وعقدة الزمن، وإذا كانت كتلة الجسم هي التي تحدد شكل زمنه، أوهي التي تقيس زمنه، فإن الجاذبية هي التي تحدد كتلة الجسم، ومن هنا نجد أن الكتلة تختلف، من كوكب، إلى كوكب، وبالتالي فالزمن يختلف، من كوكب، إلى

---

(1) ميرهوف، الزمن في الأدب، ص11.

(2) حسن بحراري، حسن. 1990م. بنية الشكل الروائي: "الفضاء، الزمن، الشخصية"، ط1، بيروت، المركز الثقافي العربي، ص110.

(3) الخولي، إشكالية الزمان، ص44.

كوكب. أما حساب الزمن الميقاتي " فقد بدأ مع القمر قبل أن يعرف الإنسان التقويم الشمسي بزمن طويل؛ لأنّ القمر يغير وجهه باستمرار، ويكرر دورته في عدد من الأيام أقل بكثير من دورة الشمس. وسميت الفترة بين ظهور هلالين قمرا (بمعنى شهر)، فكلمة "أرخو" الأكادية تقال للقمر، والهلال، والشهر، وكلمة "شهر" العربية تذكرنا بكلمة "شهرا" السريانية التي تقال للقمر، وهي من الجذر (شهر) بمعنى تدور، أما كلمة القمر العربية، فمشتقة من الفعل "قمر"، بمعنى "أبيض"، والقمر في العربية الجنوبية (اليمنية القديمة): ورخ، ومنها جاءت كلمة "تأريخ"[(1)]. والزمن الميقاتي يعتبر جزءا من الزمن الموضوعي، بحيث يستطيع الإنسان تحديد بدايته، ونهايته، فهو فقط الزمن الذي له علاقة بكوكبه الأرضي، ودورانه حول نفسه، وبالتالي دورانه حول الشمس، وعلاقة الكواكب الأخرى التابعة له. وإذا كان الزمن الفيزيائي/ الميقاتي، يمتاز برتابة دورية دقيقة، ومنضبطة، عبر تواتر حركات الليل، والنهار، ودوران الشمس، والقمر، ودائرة الفصول، والساعات، والدقائق، فإن بقية الأزمان تمتاز بدوريتها الخاصة، التي تأخذ ملامح وضوح مختلفة من نوع لآخر، وذلك بمعزل عن حاضنة الاستقبال، والتفاعل – الإنسان – فالزمن كأنه وجودنا نفسه، وهو إثبات لهذا الوجود أولا، ثم قهره رويدا رويدا، وهو موكل بالكائنات ومنها الكائن الإنساني، يتقصى مراحل حياته،ويتولج في تفاصيلها، بحيث لا يفوته منها شيء، ولا يغير من وجهه، ويبدل من مظهره، فإذا هو الآن ليل وغدا هو نهار وإذا هو في هذا الفصل شتاء، وفي ذاك صيف[(2)]. مما حدا بالكثيرين إلى تجسيد صورة الزمن بالضوء، أو الماء، من حيث التدفق، والاستمرارية، فنقطة الماء تشكل كيانا كليا من الماء، واللحظة الزمنية تشكل كيانا موحدا من الزمن، وهما معا اللحظة، والنقطة، لا تعرفان مدى القوة الدافعة التي

---

(1) الشوك، جولة في أقاليم اللغة والأسطورة، ص189.

(2) مرتاض عبدالملك. 1998م. في نظرية الرواية، عالم المعرفة (240) المجلس الوطني للثقافة، الكويت، ص199.

تحركهما، وإن كانتا تمثلان جزءا أساسيا، ومهما من هذا الكيان الكلي، ما لم تقفا خارجا عنه[1].

والزمن بالتالي كما يرى "أفلاطون": محصلة للماضي، والحاضر، والمستقبل، ولتتابع هذه الحالات بصفة مستمرة، ومتحركة، ويضع هذه الرؤية مقابلا لمفهوم الدهر "eternity"، أي بمعنى الأزلية الأبدية لموجود لا يتحرك، وغير قابل للتغير، فالزمان إذن هو شيء يتحرك، ويرتبط بالجسم المتحرك، ولا وجود له قبل الأزلية[2]. وفي الفكر العربي الميقاتي، تأثر المدلول بالمحيط المعيش، اجتماعيا كان، أم سياسيا، أم ثقافيا، وبالبيئة المناخية، فهناك زمن الرطب، والفاكهة، والزمن المرتبط بالشخصيات العظيمة، ومن البيئة المناخية المحلية (شهرا جمادى سميا بذلك؛ لجمود الماء فيهما؛ لشدة البرد، ورمضان مشتق من الرمضاء)[3]. ولعلّ علاقة العربي مع الزمن قد بدأت تاريخيا قبل العصر الجاهلي، وقبل رواية أدبه، منذ أن وجد الجنس العربي على الأقل، الذي قدم وثائق دامغة، على عمق علاقته مع الزمن، من خلال الرقم، والنقوش، والشرائع، كشريعة حمورابي.. ثم الشعر الذي تناقلته الذاكرة الفردية، والجماعية، على مدى الدهر، حتى أسلمته إلى مرحلة التدوين. فغدت حينها الأشكال الشفاهية للتراث القديم أشكالاً زمانية؛ فجاءت الكتابة ؛ لتحقق له صفة الزمن المطلق في الخلود.. فالرواية مرهونة بأفواه آخر من يتلقى النص، وربما مات، وماتت معه زمانية الرواية، فذهب النص ومات هو الآخر مع صاحبه، وهذا ما زعمه "ابن سلام" من قبل ؛ وقد اختزلت الكتابة الموت والحياة، وكل شيء في الوجود، وطبعت الشعر بطابع الديمومة والثبات، وكأنها أضحت على مستوى واحد، ومماثل للزمن المطلق.. فبقيت النقوش ومنها نقش النمارة الذي خلد صاحبه، بينما ماتت أسماء أخرى فضلا عن الأبنية، والقصور،

---

(1) الخانجي، عبدالرحمن. 1982م. اللغة الزمن. دائرة الفوضى، مجلة فصول، عدد2، مجلد2، ص264.

(2) الألوسي، الزمان قي الفكر الديني، ص139.

(3) حسام الدين، الزمان الدلالي، ص19.

والقبور[1]. ومع التسليم بصعوبة تحديد مفهوم الزمان، فقد جهد الفلاسفة؛ من أجل وضع تصور له، انطلاقا من اهتمام الحضارات، والفلسفات به[2]؛ بسبب طبيعته الانزلاقية المتحركة، إذ وجدوا فيه تجسيدا للحركة، والنشاط الدائمين في النفس البشرية[3].

ففرض الزمن ذاته بقوة على أذهان النقّاد، والأدباء، واللغويين، والمؤرخين، والمفكرين.. وما زالت له هذه القوة المهيمنة حتى الساعة.. ففكرة الزمن وإن اتجهت إلى المعاصرة، أو الحداثة، ما زالت أكثر اتصالاً بالزمن المعرفي الاجتماعي التاريخي.. ؛ لأنه يضم حجماً عظيماً من الخبرات، والمعارف.. لم يصل إليه العصر المتأخر علىعظمة ما أنتجه من معرفة وخبرات نتيجة؛ للتطور السريع، والمذهل في أنواع النشاط الإنساني كافة.. رغم ما أبدعته الفلسفات الحديثة، وعلى رأسها النسبية "لأينشتاين "، إذ لهذه النظرية أهمية كبيرة؛ لأنها حطمت ما وقر في أذهان أتباع نظرية نيوتن حول مفهوم الزمن. فهي نظرية فيزيائية تنظر إلى خصائص الأجسام، والحقول الفيزيائية، من ناحية ارتباطها بالحركة. وتعود تسمية هذه النظرية " نظرية نسبية " كونها لا تعكس إلا جانبا واحدا، فحواه: نسبة الفضاء، والزمان، والكتلة.. في رؤية جديدة لطرائق التفكير، وفي الجانب الآخر، وهو أشمل وأعم تعبر عن العلاقة بين المفاهيم، والمقادير الفيزيائية المعينة، وهي علاقة مطلقة مستقلة عن المشاهد وحركته، ويمكن بالتالي تقسيم هذه النظرية، على النحو التالي: 1. نظرية النسبية الخاصة: وهي رابطة بين الفضاء، والزمان، والحركة. 2. نظرية النسبية العامة: نظرية فيزيائية الزمكان غير المنسجم، ومتصل الزمكان في هذه النظرية غير تقليدي، وصفات الفضاء حسب هذه النظرية، ليست مستقلة بذاتها، بل إنها مشروطة بالمادة، من

---

(1) انظر الجاحظ، عمرو بن بحر. 255هـ. الحيوان، ت: عبدالسلام هارون، ط2، شركة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي، بيروت، ج1، ص68-69، ص72-73.

(2) حسنين، أحمد طاهر، 1989، البعد الزمني في اللغة والأدب دراسة ونماذج "ألف" مجلة البلاغة المقارنة، ع9، ص84.

(3) الضبع، مصطفى. 1998م. إستراتيجية المكان، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ص121.

الجوانب الفلسفية لنظرية النسبية، وهي تفند الآراء الإصلاحية عن جوهر الهندسة، وتبين جذورها المادية[1].

ولا يفوتنا أن ننوه إلى أن الزمن من جهة الفن، أو الأدب، أو النقد، يحمل معنى آخر يتباين من معنى الظاهرة الزمنية الفيزيائية.. فالزمان يمضي، ولكنه يصبح ذا خصائص فيما يجري فيه منذ الأزل، وإلى الأبد.. فالزمن المطلق الحقيقي ينساب تلقائياً دون أن يرتبط بشيء آخر، ولذلك يتصف بالديمومة، والثبات في الجوهر، أما الزمن المتحوّل فهو الذي يتصف بالخصائص سواء أكان فيزيائياً كالليل، والنهار، والأسبوع، والشهر.. أم كان من نوع آخر، كالزمن الاجتماعي والطبيعي.. والخطي.. الكائن في سياق الزمن الموضوعي. وبناء على ما سبق، فإن الزمن، وعلى مر العصور، والعهود كان دعامة الوجود، ومحط، ومحل الرعاية، والاهتمام، لشتى الحضارات، فلكل حضارة عينها التي تبصر من خلالها الزمن، ولذا بقي مفهوماً يستعصي على التعريف الشافي، والكافي، فقد لقي المفهوم اهتماماً متعاظماً، منذ قدماء اليونان: "أرسطو"، "وهرقليطس"، و"أفلاطون"، مرورا بمفكري الغرب المحدثين، وأدبائه ونقاده: ("نيوتن"، و"كانت"، و"مارتن هيدجر"، و"برغسون"، و"جان بياجيه"، و"غاستون باشلار"، و"ولتر ستيس"، و"هانزمير هوف"، و"جين ليبرتي").

ورغم ما قدمه العلماء المحدثون في أوروبا أمثال: "كبلر"، و"فرنسيس بيكون"، من آراء تصحيحية كشفت عن أخطاء "أرسطو"، و"بطليموس" في الزمن، ورغم ما آلت إليه هذه الآراء من تطور بعيد في القرن التاسع عشر، على يد بعض المفكرين أمثال: "هردرسان سيمون"، و"أوجستين تونت"[2]، بالرغم من ذلك كله، فقد أغلقوا آذانهم، وعيونهم، عما قدمه العرب، والمسلمون، من مفاهيم، وآراء حول ماهية الزمن وأشكاله. فللعرب اهتمام خاص بفلسفة الزمن، فلهم أخبارهم، وأشعارهم، ومعجماتهم، فضلاً عما قيل عن الزمان، في "القرآن الكريم"، وقد تشكل لدى الجاهلي الأول ظن، بأن للزمان

---

(1) خورشيد، مفاهيم في الفلسفة والاجتماع، ص241.

(2) لسون، كولن. فكرة الزمان عبر التاريخ، المشرف على التحرير جون جرافت، ترجمة، فؤاد كامل، مراجعة شوقي طلال، سلسلة عالم المعرفة، العدد159، ص25-28.

قوة قاهرة تهيمن على الحياة، وتهلك الناس[1]، وكان يقينهم: أن الزمان مصدر للشر، والشقاء[2].

فقد عد "طرفة بن العبد" الأيام والدهر مدة حياة الفرد المحكومة بالتناهي:

أرى النفس كنزا ناقصا كل ليلة   وما تنقص الأيام فالدهر ينفذ[3]

بينما أخرجت الخنساء الزمان من شرط التناهي عندما منحته طابعا سرمديا تفنى الأشياء بمروره ويظل خالدا لا يتغير:

إن الزمان وما يفنى له عجب   أبقى لنا ذنبا واستوصل الرأس[4]

وكان للإمام "علي بن أبي طالب" – كرم الله وجهه – قصب السبق، إلى مفهوم الزمن النفسي الاجتماعي، والمعرفي، فقد قرن الزمان بالناس، وأحوالهم في الحياة الدنيا، ومن ذلك قوله: "أيها الناس إنا قد أصبحنا في دهر عنود، وزمن كنود يعد فيه المحسن مسيئا، ويزداد فيه الظالم عتوا، لا ننتفع بما علمنا، ولا نسأل عما جهلنا، ولا نتخوف قارعة حتى تحل بنا"[5]. ونلفي "أبا العلاء المعري" (250هـ-313هـ)، وقد تمثل الزمن كمفهوم، وقد عمقه في نظرته الشعرية، فهو يعد الزمان وعاء مجردا، لا لون له، ولا حجم، يشمل إلى جانب المكان، كل الأشياء المدركة[6]، لا بداية، ولا نهاية، لوجوده. ونجد فكرة فساد الزمن، وجوره عند "ابن المقفع" (ت512ه – 759م)[7]، بالإضافة إلى المؤلفات، التي تعالج موضوع الزمن، كما عند " أبي علي

---

(1) حسنين، البعد الزمني في اللغة والأدب دراسة نماذج، (ألف)، ص74.

(2) بدوي، عبدالرحمن. 1955م. الزمان الوجودي، ط2، القاهرة، مكتبة النهضة المصرية، ص235.

(3) بن العبد، طرفه، ديوانه. 1980م. تحقيق: فوزي عطوي، دار صعب للطباعة والنشر، بيروت، ص49.

(4) الخنساء، شرح ديوان الخنساء: د.ن، منشورات مكتبة الحياة، بيروت، ص91.

(5) ابن أبي الحديد، عزالدين أبو حامد عبدالحميد بن هبة الله. 586-656ه، 2003م. شرح نهج البلاغة، دار الكتب العلمية، بيروت، ج1، ص173.

(6) المسناوي، دائرة المعارف الإسلامية، ص3.

(7) صفوت، أحمد زكي. 1937م. جمهرة رسائل العرب في عصور العربية الزاهرة، مكتبة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، القاهرة، ج3، ص49-50 .

محمد بن المستنير" المعروف "بقطرب" (ت206هـ-81م)، في كتابه: (الأزمنة وتلبية الجاهلية) [1]، وعند "ابن قتيبة" (ت276هـ-889م)، في كتابه: الأنواء[2]. أما "الفخر الرازي" (250هـ-313هـ)، فيرى الزمن وفق معنيين، أحدهما موجود خارج الذهن يطابق الحركة، في كونها مبدأ، ونهاية، وثانيهما متوهم، لا وجود له، في الخارج، والموجود في الخارج، هو " الآن "، الذي يصير بفعل سيلانه، وجريانه ممتدا وهميا؛ ليخلص إلى نتيجة تعادل المفاد: أن الزمن هو مقدار الحركة[3].

وكان للمعتزلة جهودهم، التي أضفت على الزمن معنى فلسفيا ؛ فهم يعتقدون بأن الله تعالى قديم، والقدم أخص وصف ذاته، ونفوا الصفات القديمة أصلا، فقالوا: هو عالم بذاته قادر بذاته، حي بذاته، لا بعلم وقدرة وحياة، هي صفات قديمة ومعان قائمة؛ لأنه لوشاركته الصفات، في القدم، الذي هو أخص الوصف؛ لشاركته في الإلهية، واتفقوا على أن كلامه محدث مخلوق في محل، وهو حرف وصوت كتب أمثاله في المصاحف حكايات عنه[4]، وهذا "سهل التستري" ت283ه في نظرته إلى الزمان يسعى إلى تحطيم سكون الزمان، وتوقفه، في حالة الغيبة المؤقتة، التي يجسدها نوم الإنسان، مما جعله يقول: " مولاي لاينام، وأنا لا أنام "[5]. أما الفيلسوف الجليل "ابن رشد"، فيرى: أن الزمن، والحركة، متلازمان، ويؤكد على استحالة الفصل بينهما فيقول: " إن تلازم الحركة، والزمان صحيح، وإن الزمان هو شيء يفعله الذهن في الحركة، لأنه ليس يمتنع وجود الزمان، إلا مع الموجودات، التي لا تقبل الحركة،

---

(1) بروكلمان، كارل. 1983م. تاريخ الأدب العربي، ترجمة، عبدالحليم النجار، دار المعارف، القاهرة، ج2، ص14.

(2) ابن قتيبة الدينوري، أبو محمد عبدالله بن مسلم. 213-276هـ. 1956م. الأنواء في مواسم العرب، مجلس دائرة المعارف العثمانية، حيدر أباد، ص6.

(3) المسناوي، دائرة المعارف، م10، ص397.

(4) الشهرستاني، أبو الفتح محمد بن عبدالكريم. 479-548م. 1961م. الملل والنحل، مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، ج21، ص30.

(5) أبو نصر السراج، عبدالله بن علي. ت378هـ، 2001م. اللمع في تاريخ التصوف الإسلامي، كامل مصطفى مصححا، دار الكتب العلمية، بيروت، ص367.

أما وجود الموجودات المتحركة، أو تقدير وجودها، فيلحقها الزمان ضرورة "[1]. وهو بهذا يذهب مذهب "أرسطو " في رؤيته للزمن، لعدم إمكانية تصور الزمان خارج تصور الحركة، فما لا يشعر به؛ لانتفاء الحركة فيه، لا وجود للزمن معه تماما، كحال الذين ناموا في الكهف، ثم استيقظوا بعد سنين عددا، فالزمان عنده عبارة عن وعاء للحركة[2]. هذا ما كان من شأن الزمن، في الحضارة العربية الإسلامية، أو لنقل بعض جوانبه، على أن المفهوم لقي الاهتمام على مر العصور، فمن قبل كانت الجهود المضنية المبذولة، من قبل الإنسان الإغريقي، الذي جهد ؛ لوضع مفاهيم تتعارض مع مفاهيم العدم، والزوال، والفناء، مثل الأزلية، والسرمدية، والأبدية، التي أخذت تصورا، وطرائق مختلفة معبرة عن محاولة الإنسان الإغريقي التغلب على سطوة الزمان[3]، فالفلسفة اليونانية تنظر إلى الزمن بوصفه جوهرا قائما بذاته، متصلا بالكون، وأن الأبدية مكونة من آن حاضر باستمرار، والآن خال من الحركة، ولذا خلا معنى السرمدية، من كل طابع حركي[4].

وقد ذهب الفلاسفة الإغريق مذهب المحاكاة، وفسروا بها كل أسباب الوجود، وأظن أن رسالة الشعر تنسجم مع هذا المذهب – بالمعنى العام – انطلاقا من كون الشعر محاورة للكون، وسعيا لإبرازه كونا آخر "هو انتظام رؤيوي مجاوز لحركة الواقع، وترسباته الاعتيادية المزمنة؛ للوصول إلى اللا تناهي بوصفه المنفذ العميق، الذي تثوي فيه الرؤى الشعرية، بحكم أنها قوى حيوية متعالية لا تحاكي فقط، بل تعمل على توليد عوالم أخرى وفق إنتاجية إبداعية "[5]. هذا ولم يقتصر انشغال الحضارة الإغريقية

---

(1) ابن رشد، أبو الوليد محمد بن أحمد. (520-595هـ). 1993م. تهافت التهافت، تقديم وضبط وتعليق، محمد العريبي، بيروت، دار الفكر اللبناني، ص63.

(2) المرجع نفسه، ص69.

(3) عثمان، أحمد. الزمن المأساوي في الفكر الإغريقي "ألف" مجلة البلاغة المقارنة، ع9، ص173-187.

(4) بدوي، الزمان الوجودي، ص87.

(5) بومسهولي، عبدالعزيز. الشعر والتأويل قراءة في شعر أدونيس، طبعة أفريقيا الشرق، المغرب، ص29.

بالزمان، على مستوى القصص الأسطورية، بل تعداه إلى مستويات شعر الملاحم الشفوي، والشعر التعليمي، والأغاني الفردية، المأساوي[1]. والجماعية، التي اهتمت بفكرة الزمان، لاسيما جانبه وقد سعت هذه الحضارات إلى إمكانية تحقيق الحلم البشري، في الخلاص من وطأة الزمن، ومن قلق الخوف، والموت؛ ليصل إلى الخلود، الذي طالما كان يتمثل، في طموحاته منذ أن كان، وليس من مستحيل أمام محاولات الإنسان الدؤوبة؛ لترسيخ علاقاته مع العلاقات الكونية، وفهم الأسرار التي تقوم عليها ذاته، وكشف المقدرات العظيمة، التي يمكن للذات، والنفس الإنسانية القيام بها. وإذا كان الزمن –بالمحصلة– هو نظام يرتبط بالنظام الكوني (المدارات، والكواكب، والمجرات) الكثيرة غير المتناهية، فإن ذلك –حتما– سيشكل باعثا، ودافعا للإنسان؛ ليشكل كونه الأصغر المرتبط طبيعيا بالكون الأكبر؛ ليحقق كينونته، ويرسم حدودا لطموحاته، ويختبر حينها الطريق، ويقيس أمدها، وأبعادها، وأغوارها ؛ ليتابع المسير ويتزود لطول الطريق المحفوف بالصعاب، والآلام. والإنسان بوصفه كونا مصغرا، لا يقل دقة عن ذلك النظام الكوني، وأسراره، وعجائبه، وغرائبه وألغازه، لاشك يستطيع أن يتجاوز الكثير من الألغاز، وأن يفك الكثير من الأسرار؛ ليصل إلى طموحه، ولذلك استمرت الجهود الرامية، إلى إيضاح المفهوم، وإضاءته، والدافع دوما ما يمثله الزمن في ذهن الإنسان، وطبيعة هذا التمثيل، فكان السعي اللحوح في سبيل تطويق المفهوم، وتحديده؛ للإمساك بتلابيبه. ولكنه – أي الزمن – بقي عصيا متمنعا لا تلين له قناة، ولا تنثني له عزيمة، ولا يستقر على جنب، ففي الوقت الذي استكان البعض إلى موضوعيته، دافع البعض الآخر، وبقوة عن ذاتيته، فقد وقف "نيوتن" موقفا حازما من ذلك، حينما زعم أن الزمان دفق مطلق قائم بذاته، مستقل بطبيعته، عام، شامل، غير مرتبط بالحركة، بالإضافة إلى حقيقته التي لا يشك فيها[2]. وربطها كانت بالعقل، "ونظر إلى الزمان نظرة ذاتية خالصة، بأن استبعده من الأشياء في ذاتها، ومن التجربة الخارجية بما هي خارجية، ونقله من الخارج، إلى العقل، وقال عنه: إنه مركب فيه

---

(1) عثمان، الزمن المأساوي في الفكر الإغريقي، ع9، ص12.

(2) كويرك، بول. 1982. النسبية، ترجمة مصطفى الرقي، منشورات عويدات، بيروت، باريس ط3، ص36.

بفطرته، كإطار لا يستطيع أن يدرك مضمون التجربة الخارجية الحسية، إلا بإدخاله فيه"[1].

وبعد هذا المخاض، ليس لنا إلا أن نسلم مرة أخرى، و أخرى، بصعوبة تحديد مفهوم الزمان، فالأكذوبة أن نظن أن الحياة قد أخذت سمت المنطق، والعقل، حين ربطنا بينها، وبين الزمن، فقد وفقنا بذكائنا؛ لأن نضع للزمن هندسة خاصة ندركه بها، بين ماض، وحاضر، ومستقبل، بين يوم وأسبوع، وشهر، وسنة، وأن نعيش في هذا الإطار الهندسي، الذي يجعل للحياة شكلا مقبولا، ولكن انتظام الإطار لا يعني انتظام ما يحتويه، ولو رفعنا هذا الإطار لحظة؛ لبدت لنا الأشكال الداخلية متداعية، ولأدركنا أن الشيء الوحيد الصلب فيها هو الموت[2]. ورغم ما سبق، فهناك من أنكر وجود الزمن، من حيث المبدأ، وهؤلاء يمكن إن نطلق عليهم مذهب النفي، فانبرت لهم طائفة أخرى على النقيض ؛ لتبرهن على فساد قضاياهم، وتذهب مذهب الإثبات، وهؤلاء الذين نسميهم بأصحاب مذهب الإثبات، وهناك من تعادلت أمامه الحجج، فلم يستطع أن يثبت، أو ينفي، وهؤلاء هم أصحاب مذهب اللا أدري[3].

ورغم احتدام الصراع، والجدل، والأخذ، والرد في مسألة الزمن، أرى أن الحديث يعيدنا في كل مرة إلى مربعه الأول أقصد ما كان يمثل مشكلا لدى فلاسفة الإغريق، الذين هم بناة اللبنات الأولى للفلسفة حول طبيعة الكون، وكان سؤالهم المدوي، وهو محور معظم فلسفاتهم: هل الكون إلى الاستقرار، أم إلى التغير..؟ وبالتحديد إلى الجدل بين مؤيدي "هيرقليطس"، و"بارمنداس". حيث ظن الفيلسوف "هيرقليطس" (600–540ق.م) أن العالم، في تغير مستمر دائما، فهو صاحب القول المشهور (لا تستطيع أن تضع رجلك في نفس النهر مرتين)؛ لأنه بمجرد أن تدخل رجلك النهر، و تخرجها، ثم تعيد العملية فيكون هناك استغراق وقت، فيتغير حينها وضع النهر، هذا يعني أن العالم في ديمومة مستمرة من التغير بدون استقرار، وهو بالمناسبة ما يتفق

(1) إبراهيم، زكريا. الفلسفة النقدية، دار مصر، للطباعة القاهرة، ص71.

(2) إسماعيل، الشعر العربي، ص212–213.

(3) عواد، محمد أحمد. 1992م. أضواء على مشكلة الزمان في الفلسفة الإسلامية، عمان، وزارة الثقافة، ص39.

مع مبادئ علم " الثرموداينميك" – انتقال الحرارة – وهو ما يناقض آراء الفيلسوف "بارمنداس" (510 – 440 ق. م)، الذي حاول أن يفسر وجود العالم، كوحدة واحدة غير متجزئة، ومستقرة، وغير متغيرة[1].

الزمكانية...جدلية العلاقة....ثنائية الحضور والغياب.:

يرتبط الزمن بالمكان ارتباطا قدريا، وهو ارتباط متأصل يوطد لفهم، وإدراك ماهية الزمن، وطبيعته، وتطوره، واستمرار يته. فالزمن منوط – حتما – بالمكان، والمكان – بالمقابل – هوعلة وجود الزمان، وإدراكنا لقيمة الأخير مرتبط بإدراكنا لجدلية العلاقة بينهما. فالزمان بحاجة لإطار كوني مادي، وفي ذلك ارتباط بتصور الإنسان، وحدسه، ومحاولته السيطرة على الزمن، وإخضاعه لإرادته، فكلما تأطر المكان كلما ضاق الزمان، وكلما اتسع المكان أطلق الزمان، فالمكان المتسع– مثلا – يمنح الإحساس بالاتساع الزمني، والاقتراب من الزمن المطلق، وكلما اتسع المكان أيضا، تعقد الإحساس بوطأة الزمن. ولا شك في أن إحساس الإنسان بالمكان أشد من إحساسه بالزمان، وبفعل هذا الإحساس يضحى المكان أشد تأثيرا في التجربة، وفي رسم معالم الحياة، ولا شك أيضا في أن للمكان صورا متعددة تنطبع في الذاكرة، لكن أقربها منا، هي تلك التي تكون ألصق بذكريات تركت وقعها في الذات[2].

وعند كانت، فإن الزمان متقدم على المكان وله الأفضلية، والمرتبة العليا ذلك أن المكان هو شكل تجربتنا الخارجية أما الزمان فهو شكل تجربتنا الداخلية[3]. وإلى ذلك أشار الفيلسوف صموئيل الكسندر، حيث رأى أن: "المكان جسد الكون، والزمان عقلة"[4]، وقد نظر " كونت" – من قبل – إلى الميتافيزيقا على أنها من مخلفات الماضي، وأنها شيء ينبغي أن نتغلب عليه، بأن ننصرف عنه؛ للبحث عن القوانين، أي عن العلاقات الثابتة بين الظواهر، وفي ذلك تحويل لوجهات البحث من العلل،

---

(1) فضل الله، هادي. 2002م. مدخل إلى الفلسفة،، در المواسم، بيروت، لبنان، ص40.

(2) الجبر، خالد. تحولات التناص في شعر محمود درويش –ترائي سورة يوسف نموذجا– منشورات جامعة البترا الخاصة، ص151.

(3) الخولي، إشكالية الزمان، ص14.

(4) المرجع نفسه، ص14.

والأسباب الغيبية المتعالية، إلى الواقع بحيثياته المادية، المحصورة في الزمان، والمكان، من خلال الملاحظة المستمرة للظواهر . وعمل " تين " على تأكيد المنحى الوضعي للمعرفة، حين استلهم نظرية " الوسط " " Milieu" التي قال بها كونت، وحللها إلى القوى الفاعلة فيها، فكانت: الجنس، الوسط، اللحظة(1). وتنعكس العلاقة بين الزمان، والمكان على المستوى اللغوي، ففي كلمة "دارو" (DARU) الآكدية يتقاطع مفهوما الزمان والمكان، فهي تعني: أبدي، دائم، مستمر، جيل، كما تعني إقامة. وهذا على غرار العربية، فمن معاني "الدار" العربية : الحول، أو الدهر، كما تعني: البيت، البلد، القبيلة. كما يمكن ذكر "دوار" وهو اسم سهل في بابل، أما جذر هذه المادة فهو: دار، يدور، بمعنى تحرك وعاد إلى ما كان عليه، ومنه الدوران والدائرة. وقد حدا مفهوم الدوران في مادة "دار" ببعضهم، إلى الاعتقاد بأن الزمن الآكدي، أو البابلي جامد، أو ناكص إلى الوراء، وإن المستقبل عندهم متجه إلى الماضي. ومن هنا فإن "دارو" أو داريتو الآكدية، التي تقابلها "دهر الداهرين" العربية تعني: الأبدية والأزل، في وقتٍ معاً (أي المستقبل، والماضي)، كما أن الكلمة الدالة على المستقبل هي: "أخراتو"، وجذرها من مادة "أخر"، وهي كلمة تجمع في العربية بين مفهومي الماضي والمستقبل(2). وتجدر الإشارة إلى أن علاقة الزمان خارج التحريك الفيزيائي، وخصوصا بفضاءات التخييل المتعددة السويات في حركية الأزمنة، هي التي تعطي للمكان أبعادا أخرى مختلفة ونقيضة، عن تلك الموسوم بها، فالفضاء المكاني للقبو، والقبر، والسجن محدود جدا، إذا تركناه ضمن ارتسامه الفيزيائي، لكن دخول حركية الزمن بأحاديتها الأولية، وبتعدد مستوياتها تفتح ذلك الفضاء على أبعاد نقيضة، ومختلفة، وإلى ذلك أشار "غاستون باشلار" بقوله: "حين نكتب القصيدة عن البيت، فإنَّ أفظع التناقضات تنشأ؛ لتوقظنا من ركود مفاهيمنا – كما يقول الفلاسفة – وتحرّرنا من رؤيتنا الهندسية الوحيدة الاتجاه... فيصبح للحجر الجرانيتي أجنحة، وفي المقابل، فإن الريح المفاجئة تتصلب كقطعة معدنية، ونجد البيت ينتزع حصته من

(1) مونسى، حبيب. 2001م. فلسفة المكان في الشعر العربي، قراءة موضوعاتية جمالية – دراسة–، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ص9.

(2) الشوك، جولة في أقاليم اللغة والأسطورة، ص184.

السماء، فالسماء بكاملها تصبح سقيفة له[1]. ليمتلك الزمان– مع ذلك – قيمته البنيوية، فقد أعلى النقاد من شأنه، ففاق قيمة الفضاء الروائي ضمن الآلة الحكائية، فهو العنصر الأساس، لوجود العالم التخييلي[2].

وفي الفلسفة المثالية، فإن الزمان، والمكان هما شكلان ذاتيان للإحساس، مرتبطان بطبيعة الوعي البشري، أو هما مظهران من مظاهر تطور الفكرة المطلقة، وهي تنكر الواقع الموضوعي للزمان، والمكان، كشكلين من أشكال وجود المادة، وتنفي تلازم الزمان، والمكان بالنسبة إلى المادة المتحركة، وعلى النقيض ترى الفلسفة المادية: أن الزمان، والمكان هما: شكلان أساسيان من أشكال وجود المادة المتحركة، وتؤكد الرابطة العضوية للزمان، والمكان، والمادة المتحركة، واستحالة فصل الزمان، والمكان عن المادة، وعلم الفيزياء الحديث يؤيد ماذهبت إليه هذه الفلسفة[3]. والشاعر الذي يتماس – على الدوام – مع هذه الجدلية، بحاجة إلى تخطي حدود السائد المألوف في فنه، فهو لا يركن إلى الواقعي الصرف، إلا بقدر ريثما يؤمن لنفسه منطلقا، أو مرتكزا، ثم يقفز بعد ذلك إلى أجواء الاستعارة محلقا بعدة أجنحة، آملا أن يقفز وراءه المتلقي مترسما خطاه، وينشأ هذا التجانس، بين الشاعر، والمتلقي بناء على أمل يسكن كل شاعر، في قدرة متلقيه تتبع الظلال الهاربة وراء الإيحاءات، والإشارات، فالشاعر لا يقول كل شيء، وان كان يرغب – في أعماقه – أن يقول كل شيء، بيد إن حدود الفن المكانية، والزمانية تحول دون ذلك . ولا يبقي أمام الشاعر غير ذلك "التواطؤ" "complicit " بينه وبين المتلقي؛ ليمرر من خلاله تيار التداعي والإحالة المرجعية، وإذا أحس الشاعر أن الوتيرة قد ضبطت راح يغرق في عتمات المعنى أكثر فأكثر، وتلفع شعره بالغموض والرمز[4]. وهكذا تعبر كل بنية تكوينية من النص الشعري ابتداء من البنية الصغرى إلى الكبرى، عبر أثرها الذي تتركه في الذاكرة القريبة نحو البيان،

---

(1) باشلار، غاستون. جمالية المكان، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ترجمة: غالب هلسا، ص72.

(2) بحراوي، 1990م. بنية الشكل الروائي "الفضاء، الزمن، الشخصية"، ص20.

(3) خورشيد، مفاهيم في الفلسفة، ص147.

(4) مونسي، فلسفة المكان، ص82.

الذي يرتسم في الذاكرة البعيدة مكوِّناً النظام الترابطي، والذي – بدوره – يحدِّد فضاء الربط بين مكونات النص، وهذا الأخير، لا يتأسس في المنظومة المعرفية للشاعر أو للمتلقي، إلا بوجود الحراك الآني المرتبط بزمكانية فيزيائية قائمة في الآن، أو في تعدد (الآنات)، حيث يتكون فضاء التمثل الشعري لعالم النص الواقعي في الحدث، حينها تتحرك القصيدة في مساحة مفتوحة محكومة بمكونات الوعي المتراكب، في صيرورة التحريك الزمكاني، للموضوع المحيط المبدع، والذي يتنقل تلقائياً ، وبشكل مستقل عن الإرادة والوعي، إلى منظومة اللاشعور الثقافي لدى المبدع؛ فيحرك أدواته الإبداعية تلقائياً، بعد أن تنتظم في أنساقها، ومن خلال تحريك الرغبة، فيما يمكن أن نسميه هوامش اللاوعي في النص .

وهنا تتبدى آليات الانتقال الزمانية بشكل أكثر وضوحاً، ويأخذ الزمن الشعري إحداثياته الطوبولوجية عبر النص، مكوّناً فضاء النص، والمعبَّر عنه بالانتقال من الأسطوري، إلى الملحمي، ومن الأخير إلى الحَدْثي.. فالإرهاصي.. الخ..عبر توسيع دائرة المفارقة، والانزياح بين الدوال، ومدلولاتها، والارتكاز على التناقض الحاد بين الوظيفة القَبْلية للمفردة، والوظيفة البَعْدية(1). ورغم الأهمية المتنامية للزمن، إلا أن المكان أخذ يخطو خطوات مهمة باتجاه شعريته، فتفردت أبحاث بعينها تعالج شعرية المكان. إذ يعتبر أساسا لا يمكن تجاوزه، فالشخصيات تحتاج مكانا لحركتها، و الزمن يحتاج إلى مكان يحل فيه يسير منه، أو إليه، والأحداث لا تحدث في الفراغ، وسردها يستحيل، إذا تم اقتطاعها، وعزلها عن الأمكنة، وهو الإطار الذي تقع فيه الأحداث(2). وقد شرع الاهتمام بالمكان يأخذ طابعه العلمي، حين غدا امتدادا للجسد عند المفكرين الاجتماعيين، والنفسانيين على حد سواء " فقد قارن عالم الاجتماع "ا.ت.هل " هذا الحيز بالفقاعة، التي يعيش الفرد بداخلها، ويحملها أينما ذهب "(3)، ذلك أن: "إضفاء صفات مكانية على الأفكار المجردة، يساعد على تجسيدها، وتستخدم التعبيرات

---

(1) الخضور، جمال الدين. (2000). قمصان الزمن، فضاءات حراك الزمن في النص الشعري العربي (دراسة نقدية)، منشورات اتحاد الكتاب، دمشق، سوريا، ص83-86.

(2) قاسم، سيزا. 1994م. بناء الرواية العربية والمغربية ط1، مكتبة الكتائي، إربد، ص57.

(3) قاسم، سيزا. جماليات المكان، منشورات عيون المقالات، الدار البيضاء، المغرب، ص6.

المكانية بالتبادل مع المجرد، مما يقربه إلى الإفهام، وينطبق هذا التجسيد المكاني على العديد من المنظومات الاجتماعية، والدينية، والسياسية، والأخلاقية، والزمنية، بل إن هذا التبادل بين الصور الذهنية والمكانية، امتد إلى الاتصاف بمعان أخلاقية، بالإحداثيات المكانية النابعة من حضارة المجتمع وثقافته، فلا يستوي "أهل اليمين"، و"أهل الشمال"، كما يتدرج السلم الاجتماعي من "فوق" إلى "تحت"[(1)]. وفي الأعمال الروائية يبرز المكان كمسرح للأحداث، ويشكل غيابه حاله من الارتداد إلى الزمن النفسي، حيث يرتبط بإيقاع الزمن في داخل الشخصية، وأفكارها، وهو الوحيد الذي يبرر غياب المكان في القصة، ويعوض عنه، إذ إن الرواية شيء يبنى حول الشخصية، هي الزمن وطبعه، وتلك التأثيرات التي يخلفها على الأحداث، والشخصيات[(2)].

أما الشاعر فإنه حين يستخدم اللغة أداة للتعبير، إنما يقوم بعملية تشكيل مزدوجة في وقت واحد....إنه يشكل من الزمان، و المكان معا، بنية ذات دلالة، فإذا كانت مهمة الموسيقي تتركز في التأليف بين الأصوات (في الزمان)، ومهمة الرسام تتركز في التأليف بين المساحات (في المكان)، فإن الشاعر يجمع بين المهمتين مندمجتين غير منفصلتين، فهو يشكل المكان في تشكيلة الزمان، وهو يشكل الزمان قي تشكيلة المكان، فهذه هي طبيعة اللغة التي يستخدمها أداة للتعبير. من أجل ذلك كان النظر إلى إمكانيات التعبير اللغوي، على أنها تفوق إمكانيات التعبير"التشكيلي"الصرف، كالرسم مثلا[(3)]، وهنا يجب التأكيد على علاقة، وتداخل أزمنة الحداثة، مع البيانات المكانية / الفضاء المكاني/، الذي يتداخل بعلاقته مع بنية الكتلة الديموغرافية، وتوضُّعها الجغرافي –البيئي ؛ ليرسم معالم محددة في السمات القومية للبناء الأناسي المعرفي الثقافي الواسم لها. فيتداخل العاملان عضوياً، في حركية سيرورة الكتلة

(1) قاسم، سيزا. 1984م. بناء الرواية 'دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص75.

(2) عباس، عبدالجبار. 1980م. في النقد القصصي، دار الرشيد للنشر، بغداد، ص146.

(3) اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص43.

الاجتماعية (الزمان، والمكان) = الفضاء الزماني، و الفضاء المكاني، محددين مصطلحاً واحداً يمكن مقاربته بطريقة نقدية، ألا وهو "زمنية الحداثة"[1].

وإذا كانت الرواية في المقام الأول فنا زمنيا يضاهي الموسيقى، في بعض تكويناته، ويخضع لمقاييس مثل الإيقاع، ودرجة السرعة، فإنها من جانب آخر تشبه الفنون التشكيلية، من رسم ونحت في تشكيلها للمكان، فإن المساحة التي تقع فيها الأحداث، والتي تفصل الشخصيات بعضها عن بعض بالإضافة إلى المساحة، التي تفصل بين القارئ، وعالم الرواية، لها دور أساسي في تشكيل النص الروائي، والقارئ بالإمساك بهذا المجلد ينتقل من موضعه، إلى عوالم شتى من روسيا تولستوي، إلى باريس بلزاك، إلى قاهرة محفوظ، إلى عالم خيالي، من صنع كلمات الروائي نفسه، فالرواية رحلة في الزمان، والمكان على حد سواء[2]، بوصفها منبثقة من الحياة، وإن كنا في الرواية أمام بنيان، يشيده خيال الروائي، يمارس الأخير مهمة الإيهام بجسارة؛ فتغدو الصورة الماثلة متشاكلة، أو متناقضة، مع مرجعها، وخصوصيتها الاجتماعية، أو الثقافية، أو السياسية.... أما الشاعر، فإنه قد يلجا إلى عملية التكثيف الزماني، والمكاني في تشكيل الصورة، ويستغل رواسب الصور الشعبية التي تنقلها القصص بعد أن يضيف إليها من عنده بعض الألوان، وقد يستمد الصورة، كما هي من تراث الإنسانية الزاخر والمستقر في الضمائر، وفي أي من هذه الحالات يعبر الشاعر عن نهج جديد في تشكيل الصورة الشعرية، ووعي سليم بدورها الفني[3]؛ لأن الشاعر يروم في استعماله للغة إلى استعمالها "......... استعمالا جماليا، وليس استعمالا اتصاليا"[4]. ومن جانب آخر فإن الشعر ينفذ إلى دقائق الأمور؛ ليرصد الحدث ويقدم الرؤية، فتتجلى الذات في سعيها للتساوق مع ما هو كوني[5]. وما النظرة إلى التاريخ،

---

(1) الخضور، قمصان الزمن، ص20.

(2) قاسم، بناء الرواية، دراسة مقارنة، ص74.

(3) إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص143.

(4) الوعر، مازن. 1989م. دراسات لسانية تطبيقية، دار طلاس للنشر، ط1، دمشق، ص131.

(5) زايد، عبدالصمد. 1988م. الزمن ودلالته في الرواية العربية المعاصرة، الدار العربية للكتاب، تونس، ص16-17.

إلا إعادة تأويل للذات منظورا إليها من بعديها الزمني، والمكاني. فثمة عناصر غائبة من النص، وهي على قدر كبير من الحضور، في الذاكرة الجماعية لقراء عصر معين، إلى درجة أننا نجد أنفسنا عملياً إزاء علاقات حضورية[1]. وبهذا فإن التقاء النظام النصي المعطى – كممارسة سيميولوجية – بالأقوال، والمتتاليات التي يشملها في فضائه، أو التي يميل إليها فضاء النصوص ذاتها يطلق عليها "وحدة أيديولوجية"[2].

ومهما يكن، فإن الزمان والمكان ركنان أساسيان تماما كالماء، والهواء، فقد يستغنى عنهما لبعض الوقت، ولكن يستحيل أن يستغنى عنهما الوقت كله، فحضورهما يعنيمشروعية الحياة، وبالتالي استمراريتها وبقاءها. وتجدر الإشارة إلى أن المكان في الأدب ليس مجالا هندسيا، تضبط حدود أبعاده، وقياساته خاضعة لحسابات دقيقة، كما هو الشأن بالنسبة إلى الأمكنة الجغرافية ذات المواصفات "الطبوغرافية "، إنما يتشكل في التجربة الإبداعية انطلاقا، واستجابة لما عاشه وعايشه الأديب، إن على مستوى اللحظة الآنية ماثلا بتفاصيله، ومعالمه، أو على مستوى التخيل وافدا بملامحه وظلاله[3]. وخاتمة القول إن المكان كخزان للذكريات، والصور الشعرية، وكشرط للوجود لا يمكن أن ينفصل عن الزمان، كبعدين يستدعي كل منهما الآخر في تجربة الشاعر، أو الذات المتكلمة في الخطاب الشعري. فنحن نميل إلى تصورات "أينشتاين" عن علاقة الزمان، والمكان، التي تشكلت في إطارها كل التصورات العلمية، بحيث تختلف كلمة الآن بحسب الزمن الذي تقال فيه، وبحسب المكان الذي تقال في إطاره، وكذلك عندما نتحدث عن اليمين، واليسار، لا يمكننا تحديد ذلك، إذا لم نحدد الاتجاه الذي نعين بالنسبة له اليمين، واليسار، وتختلف أيضا عملية الرصد للزمان بحسب

---

(1) تيودورف، ترفيتان. 1990م. الشعرية، توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط2، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، ص30.

(2) فضل، صلاح.1992م. بلاغة الخطاب وعلم النص، الكويت، سلسلة عالم المعرفة، آب، ص23.

(3) فوغالي، باديس. 2008م. الزمان والمكان في الشعر الجاهلي، جدارا للكتاب العالمي، عمان، الأردن، وعالم الكتب الحديثة، إربد، الأردن، ط1، ص181.

المكان، الذي نرصد الزمان من خلاله، وبذلك نلاحظ تلك العلاقة الجدلية، بين الزمان، والمكان، إذ إنه لابد أن يتوضع الزمان، في إطار مكاني يوضح حركته، وحتى ما يقال عن التوضع بالفراغ فهو أمر نسبي .

الزمن والزمنية........... التحقق والجمالية.

ربما أمكننا الآن أن نراعي في النظرة الفلسفية للزمن محورين هامين – كما أسلفنا–: يدور الأول في إطاره الموضوعي / الفيزيائي / الدوري / التتابعي / الميقاتي، والذي تسير وفقه نواميس الكون. ويدور الثاني في إطاره الذاتي، ويصطلح عليه بالزمنية، وهي تعني في بعدها الجامع الزمن منظورا إليه من خلال علاقة انتساب، وفي كلا الاتجاهين فإن الزمن – حتما – سيقود في النهاية إلى مصير الموت المحتوم تبعا لحركة الزمن، التي تبدأ بالحياة، ثم تنتهي بالموت، وقد يأخذ الموت منحى نستطيع أن نطلق عليه (المنحى الدائري) الذي يتحول؛ ليكون جزءا من الحياة، ونجد هذه الفكرة كثيرة الدوران خاصة في الأعمال الروائية، والشعرية ؛ لذلك يأخذ الزمن دلالة ثنائية بالنسبة للوجود الإنساني " فهو من ناحية نتيجة للنشاط الخلاق، ومن ناحية أخرى نتيجة للتفسخ والتفكك[1]. وليس بعيدا عن التقسيمات السابقة تتولد صور مختلفة للزمن فهو خارجي كوني، وهو إنساني يعبر عن تغييرات الجسم، ووجوه نشاطه إبان الحياة.

وفي النظرة إلى الزمن من بعده الفيزيولوجي، سنجده يرافق الكائن منذ لحظة تخلّقه، إلى ولادته، وصولا إلى نهايته، وهو زمن نمائي؛ لأنه يتحكم بحالات نموه وتطوره البدني، وهو زمن خارجي بالنسبة للبعد السيكولوجي، أو النفسي للإنسان، الذي يعبر عن الإحساس المتغير باتجاه الأشياء، ويتحكم في علاقة هذا الكائن مع الكائنات الأخرى، حيث يتأثر الإنسان سيكولوجيا، بما يحيط به، مثلما يؤثر هو بالآخرين، وبالتالي لكل إنسان زمنه السيكولوجي الخاص، فاستحق أن يطلق عليه الزمن الداخلي، بوصف الكائن بحد ذاته نظاما كونيا خاصا، فالإنسان يدور حول نفسه بالزمن الداخلي، ويدور خارج الذات ضمن سلسلة ميقاتية الدورة العمرية، بحيث أن كل دورة

---

(1) نيكولاي، برديائف. 1986م. العزلة والمجتمع، ترجمة فؤاد كامل، مراجعة علي أدهمي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ص122.

عمرية تلغي ما قبلها، طفولة . مراهقة . رشد.. الخ، وهو كون ضمن عدة أكوان يسيرها نظام سرمدي مطلق، الذي بدأ مع الكائن الأول / آدم، واستمر حتى الآن، وهذا الكون الإنساني هو جزء من كون أكبر يشمل الفضاء الأرضي، والفضاء الأرضي جزء من الكون الشمسي، وكذلك الكون الشمسي جزء من أكوان لا حصر لها . فالحركة والدوران والجاذبية، هذا الثالوث، هو الذي يتحكم بكل الكائنات على الإطلاق، وذلك من خلال العلاقات المتداخلة بين الأزمنة الداخلية، والحركة الذاتية للكائن، وبين المتغيرات الموضوعية المحيطة. وتاليا سنستعرض الأزمنة، التي اصطلح على تسمياتها، وفق البعدين: الموضوعي، والذاتي / الداخلي، والخارجي / الفيزيولوجي، والسيكولوجي.

الزمن التاريخي:

التاريخ هو تجربة المؤرخ، إنه ليس من صنع أحد سوى المؤرخ، وكتابة التاريخ هي الطريقة الوحيدة لصنعه(1)، في حين نظر إليه كل من "ماركس" و"أنجلز"، على عكس القائلين بالعناية الإلهية على أن التاريخ ليس سوى حصيلة أفعال الناس الذين يسعون إلى أهداف محددة، إن الناس هم الذين يخلقون التاريخ –وبحسب تعبير ماركس– فالناس هم الممثلون والمؤلفون لمسرحية مأساتهم نفسها، فالذي يقرر التطور الاجتماعي هي تلك التحولات والتحسينات، التي تقع في نمط الإنتاج الذي ينتج بدوره عن الجهود التي يبذلها الناس(2)، والتاريخ مرتبط بشكل كبير وأساسي بالزمن؛ لأن التاريخ الأساسي هو الحياة، في امتدادها الزمني على الأرض(3). واختلفت بالتالي تصورات المؤرخين للزمن التاريخي، فمنهم من قال بتحقيق إرادة الله، كما هو عند القديس المسيحي "أوغسطينوس"، أو التطور نحو المجتمع الحر، كما عند "فريدريك هيغل"، أو تحقيق مجتمع اللاطبقات، كما هو عند " كارل ماركس"، أو الدورة

---

(1) كار، أدوار. 1980م. ماهو التاريخ، ترجمة ماهر الكيالي، وبيار عقار، ط2، لبنان، ص7.

(2) رمن، غليز. 1978م. قوانين التطور الاجتماعي، تعريب: زهير عبدالملك، دار الفارابي، بيروت، ص14–15.

(3) هيغل، فريدريك. محاضرات في فلسفة التاريخ –العقل في التاريخ، ترجمة عبدالفتاح إمام، الجزء الأول، بيروت، لبنان، ص29.

الحضارية، كما هو عند "ابن خلدون"، "وباتيستا "، و"أور فال اشبنجلر"، و"أرنو لد توينسي"[1]. هذا ويعتبر "هيغل" أول من تعمق في فلسفة التاريخ، وتوصل إلى أن المنطق التاريخي يستند في أساسه إلى صراع الأضداد، و أن العقل هو الذي يحكم التاريخ، فبنت الماركسية مذهبها بعد أن ألبست هذا الجدل ثوبا ماديا[2]. لقد انتشرت في أوروبا نظرية التقدم، وأن السمة الغالبة على الحضارات، هي التطور، لا التدهور، وأن المرحلة اللاحقة أعلى من السابقة، وأكثر منها رقيا، و تقدما، و جاء "أوزمالد اشبنجلي " (1880م-1936) حيث عبر في كتابه: "اضمحلال الغرب"، عن دورة الحضارات. حيث تبدأ بالسمو، فالشباب، ثم الشيخوخة، التي يتبعها الفناء . أما أطروحة " فرناندز برود يل"، فتقوم على أساس تعددية الأزمنة، ومنها الزمن الطويل، والبطيء الإيقاع، وهو زمن شبه ثابت يوافق تاريخ الإنسان، في علاقته بوسطه، ومحيطه، وجاء بأمثله من خلال وصف الجبال، والسهول، والأنهار، والعادات.. [3].

والتاريخ بهذه المعطيات، هو ما يأتيه الإنسان يوميا من أفعال؛ ليصنع العالم الذي يطلب، ولا يكفي الإنسان من التاريخ الزمن المعطى، بل لا بد له من زمن يصنعه بنفسه، و يخضع لإرادته؛ حتى يتسع لكل مطالب الذات[4]. وربما كان الحاضر أضيق الامتدادات، وأشدها انحصارا؛ بحكم قوة الأشياء، إذ كان هذا الحاضر مجرد فترة انتقالية تربط بين مرحلتين اثنتين لا حدود لهما هما: الماضي والمستقبل[5]. وتقابل التاريخ الأسطورة، وهي ضرب من الزمن المطلق تتحرر فيه الموجودات، وكل القيود المادية الطبيعية؛ لتتخذ ما شاء من المحتويات والأشياء[6]. وفي النص الأدبي نجد أن

---

(1) طحطح، خالد فؤاد. 2006م. نظريات في فلسفة التاريخ، مطبعة الخليج العربي، ط1، ص37.

(2) البوزيدي، محمد. 1994م. مكانة كتابة التاريخ العالمي، التقدم والتوفيق جريدة الشعبية العدد3.

(3) ويلسون، كولن. 1971م. سقوط الحضارة، ترجمة أنيس زكي، ط2، بيروت، ص59.

(4) زايد، الزمن ودلالته في الرواية العربية المعاصرة، ص7.

(5) مرتاض، في نظرية الرواية، ص202.

(6) زايد، الزمن ودلالته في الرواية العربية المعاصرة، ص7.

بعض الأعمال السردية تعتمد على وقائع، وأحداث، أو أخبار حدثت في زمن ومكان محددين، أي أنها واقع في تاريخ ، واتصال التاريخ بالأحداث الواقعية،في مرحلة زمنية محددة، هو الذي يعطي الحكاية نكهتها وتشويقها[1]. فغياب التاريخ المجيد خلف وراءه "أطلالا" حية تنتظر الولادة من جديد، تنتظر المطر، والخصوبة؛ لتنتشر هذه الأشجار في كل مكان، ولتتغلب الحياة على كل مظاهر الموت، والقمع، والإذلال،، فمن الهزائم تولد الانتصارات، ومن الموت تنبثق الحياة، ومن الانكسار يتولد الانفجار، ويبدأ الربيع والإخصاب[2]. وبحسب ما يذهب "طه وادي " فإن الحقيقة المجردة وحدها، لا تكفي للتعبير عن تجربة الفنان، ولا يمكنها أن تستغرق انفعالاته ورؤاه؛ ولذلك يلجا دوما إلى الاستعانة بالتراث، وإحداث ما يسمى بـ"التحويل الرمزي" transformation "symbolique" أن يعبر عن تجربته الخاصة، موظفا في ذلك كل ما يستطيع الاستعانة به من عناصر التراث البشري؛ يثري به فكره الفني، ورؤيته الأدبية[3]. ولعل في حديث "إيليوت " عن التقاليد، والموهبة الفردية، حين دعا إلى استعادة الماضي الأوروبي، ومحاولة التأثر بالأسلاف وقعا كبيرا لدن شعراء العصر الحديث بقوله: "إن خير ما في عمل الشاعر، وأكثر أجزاء هذا العمل فردية، هي تلك التي يثبت فيها أجداده الشعراء الموتى خلودهم.." [4]. ويتجسد الزمن التاريخي في النص الروائي، في صور مختلفة منها: استخدام الوقائع التاريخية، التي تقع في الفترة الزمنية، التي اختارها المؤلف إطارا لروايته معالم على الطريق يستطيع القارئ أن يتعرف عليها، كوسيلة

---

(1) عباس، إبراهيم. 2002م. تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية: دراسة في بنية الشكل، المؤسسة الوطنية للإيصال، للنشر والإشهار، الجزائر، ص107.

(2) الزعبي، أحمد. 1995م. الشاعر الغاضب (محمود درويش)، دلالات اللغة، وإشاراتها، وإحالاتها، ط1، ص38.

(3) وادي، طه. 1985م. جماليات القصيدة العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ص74.

(4) ايليوت، ت.س. مقالات في النقد الأدبي، ترجمة لطيفة الزيات، مكتبة الانجلو المصرية، ص6.

الواقع الخارجي، في النص التخييلي، وهذا هو ما يسميه رولان بارط: (effete de reel)، الإيهام بما هو حقيقي[1].

ولعل بذور الاعتراض على تقسيم النص، إلى سنين، وساعات تولدت من مقولة بروست: " إن الروائيين الذين يعدون الأيام، والسنين حمقى، فقد تكون الأيام متساوية بالنسبة، إلى الساعة، ولكنها ليست كذلك عند البشر بأي حال من الأحوال "[2]. وإذا كان البحث التاريخي في شعرية " محمود درويش"، قد أسفر عن تحديد المراحل، التي قطعتها، والوجوه التي اتخذتها، مصطحبة معه دائما أداة التاريخ السياسي الملازم للوضع الفلسطيني بحرائقه الكبرى، فإن البحث الأسلوبي في ملامح هذه الشعرية يتعين عليه أن يرصد من منظوره الخاص تحولات مناهج التعبير، بحيث لا ينسخ النموذج التاريخي، ولا يغفل الحقيقة الشعرية، إذ إن الأحداث الخارجية هنا ترقى إلى مرتبة الشرط الاستراتيجي الحاسم، في تحديد سمات الإبداع، ومفارز تحولاته، لكن التماس خصائص التعبير، لا ينبغي أن ينبثق منه بالتوازي الآلي، أو التدرج المتوالد، بل لا بد أن يظل النص الشعري في ذاته، وما يلاحظ عن لغته، هو الخلفية المرجعية لأي توصيف نقدي. وبهذا يحق لنا أن نقول: إن التاريخ الداخلي للشاعر يقترب بشكل حميم من تجليات أسلوبه، بحيث لا تحترق مراحل الإبداع، ولا تتبدل الخلقة الأولى، إلا بقدر ما ينوشها من غضون عميقة وخطوط مكتسبة، وإذا كان هذا يصدق على الشعراء بنسب متفاوتة، فإن تحولات الأسلوب عند درويش، على وجه الخصوص تكاد تختزل بشكل مكثف تحولات الشعر العربي المعاصر كله، بحيث يصلح أنموذجا جليا يمكن أن يجعله بالفعل " مدينة الشعراء "بيد أنه يظل شاعرا تعبيريا من الطراز الأول، مهما كانت المتغيرات التي تعتري بشرته الأسلوبية[3].

وحينها علينا الإقرار بأن الفهم الشعري للكون يتعالى عن الوثائقية التاريخية، بوصفه ضربا من مجاهل البحث عن ثوابت الذات المطلقة، عبر كل العصور، وهنا

---

(1) قاسم، بناء الرواية (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ)، ص48.

(2) نقلاً عن قاسم، بناء الرواية (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ)، ص49.

(3) العنابي، زهر. 2003م. موازنة بين نزار قباني ومحمود درويش، الرومانتيك للأبحاث والدراسات، إربد، الأردن، ط1، ص162.

فإننا مع تماس مع حقيقة انتفاء التاريخية الحدثية للشعر، من جهة وصفه يؤرخ لدينامية الذات الشاملة، أي هو يؤرخ لسؤال الكينونة الملح، وفي هذا البناء تنصهر أسئلة الكينونة التاريخية النسبية، التي طرحها الإنسان عبر العصور من خلال الأسطورة، والشعر والنحت، والأهرامات، وغيرها، فلم يعد السؤال تاريخا، إنما هو حفر في بنية المسكوت عنه في سراديب التاريخ[1]. وبقدر ما هي علاقته بالتاريخ مركبة، وملغزة يبدو الشعر مسكونا بالتاريخ، بصورة، أو بأخرى مصنوعا في لحظاته الأكثر كثافة، من مادة هذا التاريخ، رغم محاولة الشعر الدائمة التخلص من أرضيته، وتحرير نفسه من الاشتباك بنسيج اليومي، والعارض؛ ليسمو في معارج الخيالي، والمنقطع، عن عرق الحاضر، ودمه النازف. ثم ما هي قيمة التاريخ نفسه؟ وهل ينبغي أن نضفي عليه طابعا من القداسة غير إنساني، أو فوق إنساني؟ أم أنه ليس في حقيقة أمره، إلا حدثا، أو أحداثا عارضة صنعتها يد الإنسان الشعواء، أو يده الواعية المدبرة؟ وهل من الممكن تسويغ دعوى الجبريين، التي تفضي بالضرورة إلى القول: إن الله هو الذي يصنع على حد سواء روائع التاريخ، وفظائعه، وتنتهي بنا منطقيا إلى حالة من اليأس، والقنوط، من طبيعة الإنسان ومنتجاته؟. إن القسمات القبيحة في وجه التاريخ – قسمات العنف، والقوة، والسلطة – تبدو الأغلب عليه، أما الظلال المضيئة فهي قليلة جدا، وبسبب من هذا كله، قال كثيرون: لنطو صفحة الماضي إذن، ولنكتف بقراءتها للمتعة، أو الإثارة، أو العظة، أو لمجرد العلم، وتوسيع أفاق المعرفة...، ولنلتفت إلى وقائع الحاضر حسب، فنعمل بدءا منه ولأجله، ولما يمكن أن يحمله من خير قابل نسبي، أو مطلق، ما دام أن التعلق بالماضي، ومشكلاته لن يفيدنا في شيء.. إذ قضاياه ليست قضايانا، وقضايانا ليست قضاياه.. فلا هو يمكن أن يكون نحن، ولا نحن يمكن أن نكون هو.. والحل هو أن نبدأ من جديد[2].

---

(1) بومسهولي، الشعر والتأويل، ص15.

(2) جدعان، فهمي. (2010م). نظرية التراث ودراسات عربية وإسلامية أخرى، منشورات وزارة الثقافة، عمان، الأردن، ص47.

الزمن النفسي:

فيختلف في تقديره؛ لأنه يشعر به شعورا غير متجانس، ولا توجد فيه لحظة تساوي الأخرى، فهناك اللحظة المشرقة المليئة بالنشوة، التي تحتوي على أقدار العمر كله، وهناك السنوات الطويلة الخاوية، التي تمر رتيبة فارغة كأنها عدم[1]، فهو " وعينا للزمن كجزء من الخلفية الغامضة للخبرة، ومثلما يدخل الزمن في نسيج الحياة الإنسانية، والبحث عن معناه، فإنه لا يحصل، إلا ضمن نطاق عالم الخبرة"[2]. وللأهمية الكبيرة، التي يضطلع بها الزمن النفسي، فقد صار محورا مهما ضمن اهتمامات النقاد بآليات، وعمل النص الأدبي، رغبة منهم في الكشف عن الروح، التي تكون الحياة الداخلية للإنسان، في مقابل اهتمام العلم بالزمن الطبيعي لتلبية الحاجات المادية للجسد، أو قل إن الأدباء رغبوا في إنقاذ الروح من سيطرة المادة، وإسماع الناس ما يكمن وراء سلوكهم في الحياة، وتعريفهم بطبيعة مشاعرهم، التي تتقلب عبر الزمان، وإعانتهم، على مغالبة الإحساس بالفناء، ومساعدتهم على أن يعيشوا حياة أكثر جمالا، وأمنا[3]. لقد أصبح التزمن الوجداني الداخلي الخاص بالإنسان موضوعا أساسيا في الأدب الحديث، وللرواية الحديثة بصفة خاصة[4]، "فالإحساسات والعواطف، والإرادات، والتطورات، هي التغيرات التي تتقاسم وجودي، والتي تلون كل منها بلون خاص واحدة بعد الأخرى، فأنا إذن في تغير مستمر، وكلما تقدمت حالتي النفسية في طريق الزمن تضخمت دائما هذه الديمومة التي تحملها"[5].

وقد عزا "فرويد" الزمن النفسي إلى العقل الباطن الذي "لا يعرف تقسيمات الزمن إلى حاضر، وماض، ومستقبل، وإنه عندما يستخرج من الذاكرة تجارب قديمة، فهو لا

---

(1) ميرهوف، الزمن في الأدب، ص11.

(2) المرجع نفسه، ص10.

(3) الفيصل، سمير روحي. 1995م. بناء الرواية العربية السورية، منشورات اتحاد الكاتب العربي، دمشق، ص158.

(4) رشيد، أمينة. 1998م. تشظي الزمن في الرواية الحديثة، ص8.

(5) برغسون، هنري. (1984م). التطور الخالق، ترجمة: محمد محمود قاسم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، ص12-13.

يقدمها للوعي كأنها في الحاضر، بل باعتبارها حاضرة فعلا"[1]. أما "باشلار" فقد حاول في كتابه: (جدلية الزمن)، أن يؤسس لما سماه "علم نفس الزمان"، حيث ذهب إلى أن الفلسفة النفسية تتبع في أساسها من فلسفة زمنية، وذهب إلى أن الاستخدام المنهجي للزمان يتم اكتسابه بصعوبة، وأنه لا يجوز لنا أن نخلط بين ذكرى ماضينا، وذكرى زماننا، فبواسطة ماضينا نعرف ما قمنا به في الزمن[2]. ولنا أن نقول: إن كل ما يصدر عن الإنسان من نتاج هو في نهاية المطاف مرآة تعكس نفس مبدعها، وآراءه في أحوال المجتمع.. وهذه الأعمال نتاج سيكولوجي يعكس بناء صاحبها السيكولوجي، كما أن العمل الفني كما يذهب " فرويد "، ينطوي على لب أو جوهر بشري عام يتم تطويقه، وفقا لظروف الواقع الاجتماعي العينية[3].

ويرى "برغسون": أن الشعور بالزمن عند الإنسان الواعي ظاهرة نفسية حدسية تدركها النفس بذاتها، ويفترض أن رجلين أحدهما بقي على الأرض، بينما انطلق الآخر إلى الفضاء، فيتصور "برغسون" أنه؛ لكي نقيس كم مضى من الوقت بالنسبة للأول، يجب علينا وضع أنفسنا داخل وعيه، كما يجب فعل ذلك مع الثاني، وفي هذه الحالة نجد أن الشخصين قد عاشا المدة نفسها، والسبب في ذلك أن الزمن خاضع للإيقاع النفسي الداخلي، وليس لحركة الكواكب السيارة[4]. على أن ذات الفرد منا شخصية متصلة، بشخصيات غيره، ونحن نعيش حياتنا ضمن أوضاع، وظروف بشرية، لا نعيشها أفرادا منعزلين، بل ضمن قرائن، وفي استطاعتنا أن نحاول بالطريقة التجريبية، أن نفكر تفكيرا خاصا تماما عن الذات – عن " ذاتي أنا " – كوحدة مستقلة منعزلة عن الآخرين، ولكن من المحتمل ألا يطول بنا الوقت، قبل أن نكتشف أنه ليس لنا، إلا أن يقف تفكيرنا تماما، أو نفكر في أنفسنا على أساس صلاتنا بالآخرين. ومن

---

(1) ابن خلدون، جمال عبدالملك. 1970م. مسائل الإبداع والتصور، دار التأليف والترجمة، الخرطوم، ط1، ص166.

(2) باشلار، جمالية المكان، ص15–16.

(3) الخضور، قمصان الزمن، فضاءات حراك الزمن في النص الشعري العربي (دراسة نقدية)، ص9.

(4) برغسون، التطور الخالق، ص28.

الواجبات الرئيسية، التي يفرضها علينا علم النفس الحديث، أن نتعلم أن نفكر بأنفسنا على أساس أنها مفردات يفهم معناها بالقرائن المتصلة بها، ومن الهام بعد ذلك، أن هذا الواجب ينسجم مع جميع التطورات الرئيسية للعلم في العصر الحديث، لا في ميدان علم النفس وحده. أما علم النفس الذي أثمرت فيه أبحاث (كيرت ليفين) ورفقائه الاستطلاعية فهما وبصيرة -عظيمة القيمة- فقد اتضح اتضاحا متزايدا، أن لا معنى للنظرة إلى الفرد من بني الإنسان بوصفه "منعزلا"، عن قرائن "المجال الحيوي"، بل إن تلك النظرة ليست سوى هراء مفصل منظم(1).

واستنادا إلى كل ما سبق لعب الزمن دورا مهما في الرواية الحديثة، حين ربط الكتاب الزمن بالشخصية فلجأووا إلى المونولوج الداخلي، حيث نشهد تداخل عناصر الزمن، من صور، ورموز، واستعارة؛ لتصوير الذات في تفاعلها مع الزمن، لا الزمن نفسه (مجرى الوعي، لا مجرى الزمن)، أو بمعنى أصح مجرى النهر، وهو الوحدة التي تمثل وحدة التداخل بين الزمن والذات، لتأخذ الذات محل الصدارة، ويفقد الزمن معناه الموضعي، ويصبح منسوجا في خيوط الحياة النفسية(2). ولعل المقطوعة التالية تعبر تعبيرا وافيا عن مقصود الزمن النفسي، وجمالية استخدامه روائيا: " لم يلبث الباب مفتوحا، إلا ريثما رجعت زنوبة دقيقة أو دقيقتين، ولكنه رأى فيهما منظرا عجبا حياة غامضة قصة طويلة عريضة، استيقظ في أعقابها كالذي يستيقظ من نوم طويل عميق، على قلقلة زلزال عنيف رأى في دقيقتين عمرا كاملا ملخصا في صورة كما يرى في حلم هنيهة صورة جامعة لأحداث شتى يستغرق وقوعها في عالم الحقيقة أعواما طويلة"(3).

---

(1) أوفر سترين، هاري بونا رو. العقل المنطلق، ترجمة عبد الحميد ياسين، مراجعة فؤاد ترزي، دار الثقافة للطباعة والنشر والتوزيع، مؤسسة فرانكلين المساهمة للطباعة والنشر، بيروت – نيويورك، ص221-224.

(2) قاسم، بناء الرواية، دراسة مقارنة، ص52.

(3) محفوظ، نجيب. 1956م. بين القصرين، مكتبة مصر، القاهرة، ط5، ص286.

الزمن الأسطوري:

تتعدّد تعريفات الأسطورة تعدّداً واسعاً، بسبب تعدّد منطلقات الدرس الأسطوريّ وغاياته ووسائله وتداول المصطلح في مختلف مجالات العلوم الإنسانية، أي صلته بما يُسمّى: "الحضور الكلّي"(L'ubiquité) في المعرفة، أو "الدراسات البينية"(L'interdisciplinaire)، التي تعني تردّد موضوع واحد بين أكثر من حقل معرفي. ومن اللافت للنظر أنّ ثمّة تبايناً – أحياناً– بين تلك التعريفات يمتدّ، ليشمل الباحث الواحد أحياناً أيضاً، وغالباً ما يكون لكلّ تعريف دوره الوظيفي، بحيث يطوّعه هذا الباحث أو ذاك، أو يلوي عنقه؛ لصالح الحقل المعرفي الذي يشتغل في مجاله.

ومهما يكن من أمر هاتين السمتين المميّزتين، لمجمل اتجاهات الدرس الأسطوريّ التعدّد والتباين، فإنّ ثمّة قاسماً مشتركاً يجمع بينها جميعاً، هو أنّ الأسطورة: "رواية أفعال إله أو شبه إله..؛ لتفسير علاقة الإنسان بالكون، أو بنظام اجتماعي بذاته، أو عُرف بعينه، أو بيئة لها خصائص تنفرد بها"(1)، إذن وأمام هذا الإشكال، سنجد أنه من الصعوبة تعريف الأسطورة لدى كثير من العلماء؛ لأنها تسخير لخدمة المدرسة التي ينتمون إليها، أو هي نبض الأسطورة دون النظر إلى أعماقها الغامضة المجهولة. ولكن من الصعوبة مع ذلك نقل رسالة تعريفية واضحة للأسطورة، بحيث يشعر الإنسان بوجود انقطاع بين صورة الاسطوره داخله، والصورة الكلامية، التي يحاول نقلها لغيره يقول"مرسيا": " لعل من الصعوبة إيجاد تعريف للأسطورة يقبله العلماء جميعا، ويكون في الوقت نفسه ضمن متناول غير الاختصاصين؛ فالأسطورة تمثل – أحيانا – مسيرة حياه كاملة وملحمة رؤيوية تجلى الطبيعة، والكون، والفرد، والجماعة، وتحوي صراع الأضداد، وتظهر نشأة الظواهر، وتعلل وجود الأشياء، وتنقل هواجس الإنسان، وتبرز نفسيته"(2)؛ فهي بالتالي تمثل: "العلم البدائي، الذي يفسر الأصول السببية، لأحداث الطبيعة، ونظم البشر"، وفي الموسوعة البريطانية:"الأسطورة مصطلح شامل يستخدم لنوع واحد من التفاهم الرمزي، ويستخدم على وجه الخصوص للدلالة

---

(1) بسيسو، عبدالرحمن. 1983م. 'استلهام الينبوع، المأثورات الشعبية وأثرها في البناء الفنّي للرواية الفلسطينية". ط1، دار سنابل، بيروت، ص34.

(2) إلياد، مرسيا. 1991م. مظاهر الأسطورة، دار كنعان، للدراسات والنشر، دمشق، ط1، ص9.

على نمط رئيسي واحد من الرموز الدينية، بحيث يمكن تمييزها عن السلوك الرمزي، فمن السلوكات الرمزية: العبادة، والطقوس، أما الأماكن الرمزية فمن مثل: المعابد، والتماثيل "[1]. ولا أجد رغم ما سبق أجدر من قول"سميه الجندي"، حيث رأت أن الباحثين في الأسطوريات: يقرون بكون الأسطورة حقيقة ثقافيه، معقدة، تسعى إلى تثبيت رؤية معينه للوجود في شكل يتجاوز التاريخ، وينزع إلى المطلق؛ مما يثير الجدل عند أي تناول نظري للمسألة، ليتعذر على الفكر الحديث أن يحصر مفهومها في نظام ثابت، فمفهوم الأسطورة يختلف من مجتمع إلى مجتمع، ومن باحث إلى باحث، تبعا لجملة من الشروط الموضوعية: اجتماعية، وثقافية، ومعرفية، ونفسية......ما يزال الفكر العربي يدعونا حتى الوقت الحاضر، إلى التسليم بنسبية تحديد مفهوم الأسطورة، على أن الأساطير إجمالا ذات وظيفة تعليلية؛ فهي تمثل: العلم البدائي، الذي يفسر أصول السببية، لأحداث الطبيعة، ونظم البشر[2]. والأساطير بعامة جاءت؛ لتكرس حقيقة ربما مازال الإنسان حتى الساعة يسعى لتحقيقها، وهي الأبدية، والدخول في مجال اللاتناهي /اللازماني، فالآلهة وحدهم "الذين يعيشون إلى الأبد، أما أبناء البشر فأيامهم معدودات، وكل ما عملوا هراء وعبثا"[3].

وظل الموت منذ بدء التكوين، حتى هذه اللحظة اللغز المحير، والشبح المرعب، وقاهر الكبار؛ لذا فقد بحثت الأساطير في شأنه وعزته بعضها، إلى خطأ ارتكبه الأسلاف: "خلقت الآلهة الإنسان منعما سعيدا ولكنه أذنب، وارتكب الخطايا بإرادته الحرة ؛ فأرسل عليه طوفان عظيما ؛ عقابا له على فعلته ولم ينج، إلا رجل واحد هو (يجتوج الحائك)، وقد خسر يجتوج الحائك الحياة الخالدة؛ لأنه أكل الفاكهة من الشجرة المحرمة ". وقد رأى الإنسان البدائي في أساطيره خلاصا من عبء اللحظة الحاضرة، وعبء التغيرات الحاصلة على الأشياء، فهي عنده تفسير كوني شامل لجوهر الوجود،

---

(1) الموسوعة البريطانية، الأسطورة وعلم الأساطير، ترجمة عبدالناصر محمد النوري، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ص5.

(2) ماكوري، الوجودية، ص45.

(3) الجراح، حيدر. 1420هـ. مجلة النبأ، العدد35، ص3.

الذي يمزج آنات الزمن الثلاث ويجعل الوجود كلا تاما متصلا(1). وبقي الموت هو العقبة الجاثمة أمام إصرار الإنسان في مسعاه؛ لقطف ثمرة الخلود، فقد داهمه حتى في منامه، وأحلامه؛ فحركة الزمن عبر تشكلها الثلاثي (الطفولة – الشباب – الشيخوخة)، تشكل مسارا دائريا يودي بالإنسان في نهاية المطاف، بين أحضان الموت الشبح المنتظر، ولعلنا نجد في أسطورة(سبيل كومو) تجسيدا لهذه الفكرة، حيث اختارت من بين ما خيرتها الآلهة، أن تعيش سنين بعدد ذرات الرمل، التي تحملها في طرف ثوبها، فكان لها ما اختارت، إلا أن ذل الشيخوخة أدركها، وأصبحت بحجم الطائر الصغير عاجزة تماما، فأخذت تتمنى الموت. وبهذا تصبح القوة الأسطورية سلاحا؛ لتجاوز الواقع بتعقيداته، وتحدياته، فقد تسلح بها الشعراء في محاولة منهم؛ لكسر جمود الأشياء وبالتالي اختراقها لكشف أسرارها، وغزو مستودع أحلامها؛ لفك شيفرة العالم المعقد، وتفتيت صلابته، وهي تعبير عن صراع الإنسان ضد واقعه، مع التسليم بوجود عالمين منفصلين، عالم الواقع(الموضوع)، و عالم الفن (الذات) (2). وبالتالي فهي تنهض بوظيفة أنطولوجية، إذ تحث الإنسان على المزيد؛ لمعرفة نفسه، والعالم المحيط به معرفة موصولة، لا تنقطع(3)، وتحل بديلا عن التاريخ كلما استعصى، وهي المداخلة له باستمرار، وهي المتيسرة في كل حين، حتى أنه ليكفي أن تعن الحاجة إليها حتى تظهر(4). والزمن الأسطوري ينحي عن الأشياء صفتها التاريخية؛ ليجعل منها موجودات طبيعية لا تاريخ وراءها، فيتقلص ما فيها من بعد إنساني، و يموت مفهومها السياسي(5). وحديثنا عن الزمن الأسطوري يتبعه الحديث عن العناصر

---

(1) داوود، أنس، الأسطورة في الشعر العربي الحديث، ص20.

(2) الجندي، سمية. 1997م. الأسطورة في الفكر العربي الحديث في موضوع الاتجاهات والمناهج المعرفية، مجلة المعرفة السورية، العدد405، حزيران، ص47.

(3) القعود، عبدالرحمن محمد. 2002م. الابهام في شعر الحداثة، مطابع السياسة، الكويت، ص57.

(4) عياد، شكري. 1993م. المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين، مجلة عالم المعرفة، العدد177، ص196.

(5) عياد، محمد. 1998م. مقال بعنوان "التلقي والتأويل، مدخل نظري، مجلة علامات العدد، العاشر، المغرب، ص20.

الميتية: وهي قائمة في اللا زمن الاجتماعي، في الزمن المطلق، وتشكل عناصر مكملة للمكون الثيولوجي، في معظم منظومات المخيال والذاكرة الجمعيين، التي نحدد من خلالها مكونات الأسطرة، التي ينبثق منها ما يمكن أن نسميه الزمن الأسطوري، وهو وإن كان متعدداً في مظاهره، إلا أنه بالنسبة للنص الشعري، ذو ميزات خاصة يخلقها النص نفسه. فلكل قصيدة أسطورتها الخاصة، وليس شرطاً أن تستند على الأساطير الجمعية في المخيال الجمعي . وبالتالي فلكل نص شعري زمنه الأسطوري الخاص[1]. ورغم ذلك، فإن الزمن الأسطوري زمنا ليس سكونيا، رغم أن الأسطورة تكتفي بالحديث عن الأشياء – بكل بساطة – وتجلى عنها غموضها و تبرئها..... وتمنحها بساطة المعطيات الجوهرية، وتقضي على كل أنواع الجدلية فيها، ولا تتجاوز سطحها المرئي الظاهر، وتصوغ منها عالما لا تناقض فيه، وهو عالم يكتنفه اليقين[2].

وفي أساطير الحضارات المختلفة، وعبر التاريخ البشري نجد تجسيدا للصراع الإنساني مع الزمان، والعدم بحثا عن الخلود، وليس أدل على ذلك من الحضارة الفرعونية، التي انصبت جهودها، على تأكيد عقيدة الخلود، في الحياة الأخرى تحديا للزمان[3]. أما الحضارة الإغريقية، فقد شغلت بمقولة الزمن، ونتج عنها الكثير من الأساطير، وأشهرها أسطورة (كروتوس)، الذي كان يخشى على ملكه من أبنائه، ومن ثم أخذ يلتهمهم الواحد تلو الآخر، مثله مثل الزمن، الذي ينجب الكائنات، ثم يقضي عليها[4]. وفي الحضارة السومرية نجد أسطورة (جلجامش)، التي يرجع تاريخها، إلى القرن السابع قبل الميلاد تقريبا، حيث اهتدى عن طريق جده الأكبر إلى سر الخلود، الذي يكمن في نبات سحري ينبت في قاع البحر، وكان على الملك (جلجامش) الوصول إلى ذلك العشب السحري العجيب؛ ليأكل منه كي يسترجع شبابه الذي ولى،

---

(1) الخضور، قمصان الزمن، ص13.

(2) زايد، الزمان ودلالته ...، ص17.

(3) الخولي، إشكالية الزمان...، ص17.

(4) مطر، أميرة حلمي. 1998م. دراسات في الفلسفة اليونانية، التأمل، الزمان، الوعي، القاهرة، دار الثقافة للطبع والنشر، ص176.

ويوزع على شعبه حتى يفوز بالخلود[1]؛ فهي بالتالي أسطورة (جلجامش) تقدم تسجيلا، من أقدم ما أبدع الذهن البشري، لتمرد الإنسان على قوة الزمن المنتصرة أبدا، في بحثه المضني عن الخلود، أي على الإفلات من تيار الزمن[2]. رغم أن الإنسان القديم اقتنع بعالمه الخرافي، الذي صوره لنفسه، واعتبره بديلا لعالمه الواقعي[3].

إن التفسير الأسطوري، وإن بدا سطحيا ساذجا للنظرة المتحضرة يحمل في طياته طفولة النفس البشرية، ومقدار احتمالها المعرفي، فهي وإن أوكلت الوجود إلى "قصص" و"حكايات" يتعذر عليها معرفة منابعها الأولى، تطمئن لها استسلاما لما تجده فيها من تفسيرات، وتعليلات، ولا تسأل الكيف، والأين، والمتى، ولنا أن نتلمس اليوم من آليات التأويل، والهيرمونيطيقا، والسيميائية، ما ينقله من مجاله الأسطوري الساذج، إلى غمرة الدلالة الواقعية الموحية[4]. أما العلاقة بين الأسطورة، والشعر، فهي علاقة تقارب، وتوحد، وتجانس، في النشأة والوظيفة، والرؤية الحقيقية للشعر هي نبض داخلي، ورؤية عميقة للذات الإنسانية، فالأسطورة هي أقدم أشكال الشعر، حين يعود الشعر إلى عصور موغلة في القدم، اتخذت منها المدلولات التجريدية، صورة شكلية تتدرج تحت الدلالات الحسية[5]، ويصبح الشعر مثل الأسطورة مولودا في زمن الروحية، التي ترتبط بعالم المجهول؛ لتقيم جسور الصلة معها[6]. وبهذا فإن الصورة الأدبية في عصرنا، ما هي إلا ترسبات أسطورية؛ لأنها في الأسطورة واقع، وفي الشعر ليست حقيقية، فالشاعر وصانع الأسطورة يلجآن إلى الرمز، بوصفه المعادل الموضوعي لهما، فقد توسل به الشاعر الحديث كأداة للتعبير، وكانت الأسطورة إحدى حقوله

---

(1) حسنين، البعد الزمني في اللغة والأدب، ص74.

(2) الدعمي، انتصار الزمن، ص9.

(3) إبراهيم، نبيلة. د.ن، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، ص66.

(4) مونسي، فلسفة المكان في الشعر العربي، ص107.

(5) النعيمي، أحمد إسماعيل. 1995م. الأسطورة في الشعر العربي، دار ابن سينا للنشر، القاهرة، ط1، ص204-216.

(6) المرجع نفسه، ص182-196.

يغترف منها ما يعينه على التجاوز، والانفلات من سجن الواقع وتحدياته الأليمة " فهي تملك القدرة على تخطي الزمان، والسكنى في المستقبل، والبحث عن الأساطير، والرموز يحتاج لقدرة خارقة، على اكتشاف العناصر المطابقة لتجربته الذاتية، ولتجربة أمته وعصره"(1).

وعن جدلية العلاقة بين الواقعي، والأسطوري، يقول"درويش": " علمتني تجربتي الشعرية، أن أحذر مواجهة الراهن الحاضر؛ لأن الراهن لا نكاد أن نسميه، حتى يهرب، ويتحول إلى ماض، ومن هنا فإن أحد أشكال إنقاذ الشعر هو تعامله، وجدلية علاقته، بالأسطورة تحديدا؛ لذلك فإن الرجوع إلى الأسطورة هو دائما رجوع إلى أول سيرتنا الإنسانية، واللجوء إلى الأسطورة، هو أيضا أحد أشكال البحث عن حركة المعنى، في النص الشعري"(2).

وإذا كان الرمز الأسطوري الشرقي الذي ينتمي إلى حضارات المنطقة العربية القديمة يأتي في صدارة التراث الأسطوري، الذي يجري استدعاؤه، في قصائد الشاعر، فإن التراث الأسطوري الغربي، يأتي تاليا معبرا عن انفتاح القصيدة على التراث الإنساني، الدال على تداخل، وتفاعل هذا الموروث الأسطوري من خلال انتقاله من ثقافة إلى أخرى، في رحلة الحضارات، والثقافات الإنسانية عبر التاريخ. إن استخدام هذه الرموز في القصيدة يجب أن يكون نابعا من حاجة القصيدة، إلى تلك الرموز، وما تمتلكه هذه الرموز، من مجال درامي أسطوري يتفاعل مع تجربة الشاعر المعاصرة؛ لأن على هذا الاستخدام أن يتجاوز ذكر الرمز الأسطوري، أو الحكاية الأسطورية، إلى مستوى الاستلهام، والاستيحاء، والتوظيف، من خلال خلق سياق خاص يجسد تفاعل الأسطورة مع التجربة الشعرية، ما يجعل هذا التناص معها يعيد تشكيلها، وتكثيف دلالاتها الموحية، وتطوير بعدها الدرامي، بما يجعلها تتفاعل مع التجربة الشعرية للقصيدة، ويعمّق اتصالها مع التجربة الوجودية، والإنسانية بأبعادها الدرامية المختلفة.

---

(1) الرواشدة، سامح. 1996م.شعر عبدالوهاب البياتي والتراث، وزارة الثقافة، عمان، ط1، ص26.

(2) مجموعة من الكتاب، شهادات ودراسات 1999م. محمود درويش (المختلف الحقيقي)، دار الشروق، عمان، الأردن، ط1، ص346.

وفي قراءة للتناص الشعري عند الشاعر، مع هذا التراث الأسطوري، يظهر التعدد في آليات التناص، ودرجاته، ومستوياته المختلفة، فإلى جانب تناص الخفاء، هناك تناص التجلي... وإلى جانب استدعاء الشخصيات، والرموز الأسطورية، هناك تفتيت القناع، والامتصاص، والتذويب. وتنتمي الأساطير التي تتفاعل معها تجربة الشاعر، وتستدعيها، إلى أزمنة، وحضارات مختلفة، منها ما يعود إلى حضارات وادي الرافدين القديمة، والحضارة الفرعونية، وحضارات الساحل السوري، ومنها ما ينتمي إلى حضارات الرومان، والإغريق، وهو ما يشي بتنوع مصادر هذه الأساطير، وتنوع موضوعاتها، ودرجاتها؛ بهدف التأكيد على وحدة التجربة الإنساني وغناها، إضافة إلى تداخل مستويات هذه التجربة من جهة بأبعادها الوجودية، والدلالية، والتخييلية، ومن جهة أخرى، هناك رصد لحركة انتقال الأسطورة، في المكان، والزمان، أو التناص الأسطوري المتجدد، الذي كشفت عنه رحلة هذه الأسطورة من حضارة إلى أخرى، ومن ثقافة إلى أخرى[(1)].

إن الزمن الأسطوري يحول العناصر المعرفية الكتلية إلى حراك إيقاعي متناغم يتوضع في التأسيس التاريخي لما يليه ؛ وهذا ما يحدد إيقاعية الذاكرة الجمعية، والتي لولا حراكها، لما استطاعت الكتلة الاجتماعية الحفاظ على معالم متجددة من ذاكرتها. وهو ينعكس من خلال إيقاعية حجمية (فضائية) لتواتر "الأحداث"، والتي تمس بجانب هام، التشكيلات الفطرية لدى الجماعة.

الزمن الصوفي:

ثمة اتفاق في الفكر التصوفي العالمي، على حاجة إنسانية تنزع نحو الكمال والسعادة، اختلف التعبير عن هذه الحاجة، التي اتخذت لها الدين، أو الفكرة الإلهية محورا وهدفا، بما أن الإنسان بمحدودية قواه الإدراكية، والجسمانية، ليس مؤهلا لأن يكون هو غاية الغايات؛ لأن مصيره الفناء، أي الزوال[(2)].

---

(1) القعود، الإبهام في شعر الحداثة، ص2.

(2) ستار، ناهضة. 2003م. بنية السرد في القصص الصوفي، المكونات والوظائف والتقنيات، دراسة، ط. منشورات اتحاد الكتاب العرب، ص24.

وثمة أيضا علاقة تربط بين الشعر، والصوفية، ذلك أن الصوفية في سبرها لأسرار الكون، إنما تبحث عن حقيقة الإنسان، وارتباطه بالمحيط، وتعالق هذا المركب بالإله، في عملية تكاملية؛ للوصول، إلى حالة الجوهر جوهر الكون. فهي الصوفية إذن، حاجة فطرية وميل أصيل، يسكن في دواخل النفس البشرية. فنجد في كل إنسان شخصية صوفية تحتاج، إلى من يوقظها من سباتها(1).

إن الصوفي يتوجه بفكره على قاعدة ثابتة أساسها "....بطلان الظواهر وقيام الحقيقة فيما وراءها "(2)، أما الشاعر فإنه يبصر المرئي؛ لينفذ إلى ما ورائه؛ ليصوغ واقعا شعريا جديدا، تلتحم صورته بوجدانه، ويعمل في هذه الصورة العقل، والقلب معا في سعي؛ لتفجير صندوق المعاني، وإعادة ترتيبها ترتيبا شعريا جديدا، يلامس الرؤى، ويستشرف المأمول. والشاعر، والصوفي كلاهما: يتأمل، ويستكشف، وربما استطاع الصوفي أن يعبر عن رؤيته أحيانا، ولكن في مراحلها الأولى، ولكن عندما يوغل في الطريق يستعصي عليه أن يعبر عن هذه الرؤية، على أن الشاعر يعبر بمجرد أن يرى، ويظل مدى التأمل لدى الشاعر: قائما، وواضحا، ومحددا، أما الصوفي فهو يتجدد، مع المطلق في بحثه عن الوجود –حقيقة الله–(3). وفي موقف الصوفية الملتزمة محاولة لوضع الشعر، في موضعه الحقيقي، بالنسبة لقضايا المجتمع، حيث يتعانق الفن، والعقيدة، ويلتحمان في بنية موحدة، وصوفي عصرنا لذلك؛ ينزل إلى السوق، إلى الناس، يتجول بينهم، ويتحدث إليهم، ويبحث فيهم عن الإنسان، إنه يريد أن يحيي الجوهر الإنساني في الإنسان؛ فيرفع المضطهد من وهدته، ويحرر العبد من عبوديته، ويطعم الجائع، ويكسو العريان، ويضرب يد البطش. وصوفي عصرنا حين يحرر الإنسان ويرده إلى جوهره الأصيل، إنما يسهم في صنع لبنات المجتمع السليم، حيث الكرامة مكفولة للإنسان الفرد بمقدار ما هي مكفولة للجماعة، ومن خلال الرؤية الشعرية والحلم الواقعي، يرى متصوف عصرنا الواقع الكائن، والواقع الممكن، وهو بذلك يخترق حجاب الزمن الآني إلى الزمن المستقبل، فيؤدي بالنسبة لعصره دوره

---

(1) موسى، عمر. 1993م. عمر اليافي قطب العصر، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ص7.
(2) العقاد، عباس. 1964م. الله، دار المعرف بمصر، ط4، ص7.
(3) إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص197.

القديم دور النبؤة[1]. والحلم – الرؤيا، هو المدى الذي تتحرك فيه تلك الإحداثيات كلها، خصوصاً حين تمارس القصيدة شعائر الأسطورة، التي تضع دورة الحياة على سلم الزمن الصاعد، في موسم الربيع، حيث يتحول الشاعر إلى مؤدٍّ في الشعيرة الطقسيةالتي تغدو بدورها، استجابة لكلمات غامضة، كأنها غمغمة اللاوعي، الذي ينطوي على رموز عتيقة، أو نماذج بدئية، في اللاوعي الجمعي من منظور "يونج"، كلمات تقول حروفها الغامضة للشاعر المشدود، بين الحضور، والغياب. وتجدر الإشارة إلى أن التجربة الصوفية هي تجربة حافلة؛ كونها تعد ممارسة للتجربة الذاتية، والدينية، والعرفانية عند المتصوفة، وبالتالي فهي تجربة نفسية زمانية؛ لأنها تسمو بالجسد إلى مستوىً نفسي متحرر من الزمن الوجودي، والموضوعي، والميقاتي، والتاريخي؛ لينساب في الزمن المطلق، فهو زمن الذات المتحررة، من كل شيء حسي.. وإن اتكأت عليه.. ففكرة الزمن الصوفي، إنما هي رحلة معاناة في المجاهدة، والخلوة، والذكر.. ؛ لكشف حجاب الحس، والاطلاع، على عوالم من أمر الله – عز وجل – ليس لصاحب المشاعر، والحس إدراك شيء منها.. إذا بقي مرتبطاً ببنية زمانية، ومكانية محددة.. أما المتصوف فهو قادر على تجاوز تلك البنية؛ ليتحد بصفة الزمن المطلق.. [2]، باعتبار أحوال المتصوفة. وبالنسبة للشاعر تبدو معايير اللاشعور النفسي أكثر حساسية، وأشد انعطافاً، مما يعني أنها تأخذ أدواراً حادّة في إيقاعها، وتواتراً بيّناً في منحى مسارها، يختلف من حالةٍ لأخرى. لكن الحدث يُعرف، ويعرّف من خلال إيقاعه، المرتسم بملامح خاصة على الخارطة الجمالية، والعاطفية للمبدع. فيصبح حالة من منظومة إيقاعية تمتد من الموت إلى الحياة. وتتراكم هذه الحالة عبر شبكةٍ معقدة في اللاشعور الثقافي الفردي، والجمعي، عبر توازن الاكتساب، والتحليل، والتركيب، والمعالجة، مما يخلق تناغماً في التأصيل المزروع في اللاشعور، ويحدّد الإيقاع الخاص الواسم للحالة المناقشة[3].

---

(1) إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص354.

(2) انظر: ابن خلدون. 1977م. (المقدمة)، تحقيق علي عبدالواحد وافي، ط3، دار نهضة مصر، للطبع والنشر، الفجالة، القاهرة، مصر، ص470.

(3) الخضور، قمصان الزمن، ص26.

ويقودنا النص الشعري في سياقه إلى حالة الخلق الأولية، حيث نستطيع التقاط الزمن بأيدينا، نحسه بملامسنا، نراه بأعيننا، نسمعه بآذاننا..... مكونا الإدراك الحسي للزمن. وكأننا بهذه الحالة نحاول ملامسة الحجاب الشفاف الذي يفصل الذات الخالقة عن الموضوع، بعلاقات من الحساسية المرهفة التي تدور حول الذات، وتتشابك في نسيج من العلاقات، التي تتمحور حول مركز الخلق . فيبدو الزمن نسيج التواصل، بين الموضوع المخلوق، والذات الخالقة في حركية مستمرة لا تتوقف، تضيف مع كل لفظ جديد معنىً جديداً ودلالةً جديدة، توقظ في المتلقي إحساسه في جماليات الفضاء الرائع المعيش؛ لأن القصيدة "الرائعة" التي توسّع قراءتنا للعالم هي القادرة على وضع الفضاء الزمني الكلي، بين يدي المتلقي تنقله إلى مدار ما من نسيج الزمن الذي يكوّنه الشاعر فيبلغ المتلقي المدار المتناسب مع منظومته المعرفية، بقربٍ ما أو ببعدٍ محدد في ذلك التواشج التواصلي الشفاف بين عناصر التكوين التاريخي المعيش، ومحور الخلق الأصيل. فإذا كان الفن التشكيلي هو إبداع المكان فإن الشعر هو إبداع الزمكان في فضاءاته التخيلية. إذا كان الأول إبداعاً لإحداثيات عنصر في الموضوع في انتماءاته المكانية –الفضائية– فإن الشعر هو إبداع لحركية الموضوع المقروء في فضاء الزمن. فالإنسان يتعمق في اكتشاف نفسه، وعمق وجوده، ومعناه، من خلال قراءة نفسه في ذلك الفضاء. فهو إذن متفاعل مع إنسانيته، وعمق روحه، ومع شعوره، ولا شعوره، من خلال ارتكابه لحسه العظيم بالزمن، وبمقدار ما تكون هذه العلاقة عميقة، ومتينة تكون علاقته بوجوده الإنساني أكثر عمقاً وتماسكاً.

وعندما تتثبّط هذه الصلة أو تضمحلّ، تصبح علاقته بوجوده، وبفضائه الإنساني علاقة مسطّحة ومبتورة. فالتحريك الذي يفرضه الفضاء الشعري على المتلقي لاحقاً، والشاعر سابقاً يبدو أحياناً وكأنه حركة فراغية تحاول ربط "الآن" بالأبد باتجاهيه، فتدغمهما في اللحظة الشعرية. وكأن بالشعر يصبح صلة _الوصل الجمالية – الإبداعية– بين الأبد والآن. فهو في هذه الحالة يصبح متعالياً على المباشر، ويعلو على ما حوله مرتبطاً باللا مباشر(1). ورغم قدم الشعر الجاهلي على فكرة التصوف

---

(1) اليوسف، يوسف سامي. 1981م. ما الشعر العظيم، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، ص163.

كفكرة متبلورة فكريا الذات في الزمن المطلق اللانهائي. إلا أنه حفل بموضوعات صوفية، تنطوي على جوانب دينية زهدية.. ولكنه لا يتركز حول فكرة الذات الزمانية المتحررة، من كل قيد في الزمان الموضوعي، والوجودي.

أما الصوفي المستغرق في رحيله الصوفي، فإن الزمان الطبيعي/ المكان.. يغدو شعوراً يصدر عن ذات محلقة؛ لتصبح الرموز الصوفية في أشكالها، وأنواعها دلالات معنوية للزمن المطلق المجسّد للذات الإلهية؛ ليتداخل الزمن المطلق للصوفي بالزمن النفسي باعتباره شعوراً ذاتياً بالزمن الموضوعي على هيئات عاطفية حسية. فالزمن المطلق في المفهوم الصوفي، قد يماثل الزمن المثالي في الفكر اليوناني؛ ولكنه يتجه فيه اتجاهاً آخر مرتبطاً بالحركة الدائمة المتعاقبة التي لا تهدأ. وقد حفلت دراساتهم الكثيرة، بنمط متفرد من الرؤية الزمانية تدعو الباحثين إلى تأملها ملياً..

الزمن الشعري:

إن الحديث عن الزمن الشعري هو حديث عن تحقق الكيان الشعري في مغامراته الأنطولوجية، حيث يبحر الشاعر في عوالم متعددة الأبعاد، تبحث فيه الذات عن صيرورتها أو سيرورتها التاريخية وكيانها الوجودي، في بحث أصيل عن حقائق الأشياء. فيسعى الشاعر إلى تبني مشروعه النهضوي الحداثي؛ ليرسم الحاضر ويستشرف المستقبل. فالأدب هو الشكل المتحرك للمعرفة، لكن الشعر هو النموذج الأكثر حركية وتعبيراً في خطوط الأدب الفاعلة، بوصفه الحالة الأقدر على التجاوز وعلى التعبير عن الانفجار الممكن والحاصل والمحتمل حصوله، في منظومة التكوين الإبداعي؛ لذلك كان خطه البياني المتقاطع معرفياً مع مسار الخط التاريخي ذا قدرة تعبيرية بيّنة، ليس فقط عن مأزق النماذج الإبداعية /الأدبية/، بل وعمق مأساة الفكر ومأزقه. فأزمة الشعر هي جزء من أزمة المنظومة الفكرية، وهذه الأخيرة تعبير دقيق عن عمق مأزق الواقع وعجز عوامله عن تجاوز إشكاليات النهوض والانطلاق[1].

والشعر والفلسفة أساس معالجة مشاكل الوجود، لأنهما "صورتان للتعبير عن الوجود: أحدهما للتعبير عن الآنية، والوجود إمكانية وآنية معا، فالشعر يعمل في

(1) فرج، أحمد فرج. 1982م، التحليل النفسي والأدبي، تحليل المحتوى لقصة يائيل دياب، طوبى للخائفين، ص101-113.

الإمكان ليحيله إلى آنية ولكن في مملكة القول الموزون، والفلسفة تعمل في الآنية كيما تردها إلى ينبوعها من الإمكان"[1]. من هنا برزت الأهمية المتزايدة للربط المنسق بين الدوال؛ لأن: "اختيار الكلمات لا يكون مفيدا، إلا إذا أحكم توزيع هذه الكلمات، وهي تتوزع على مستويين: حضوري وغيابي، فهي تتوزع سياقيا على امتداد خطي، ويكون لتجاوزها تأثير دلالي، وصوتي وتركيبي.... وهي أيضا تتوزع غيابيا في شكل تداعيات للكلمة المنتمية لنفس الجدول"[2]. وإذا كانت اللسانيات قد أقرت للدال مدلولا فإن "الأدب يخترق هذا القانون؛ فيجعل للدال إمكانية تعدد مدلولاته، وهو ما عبر عنه الأسلوبيون بمصطلح "الاتساع"، ومن هنا ينشا مبدأ طاقة الشحن، فالدلالة الذاتية ليست حافزا للدلالة الحافة"[3]. فيعالج الشاعر قصوره الأنطولوجي ؛ بإعادته عناصر الكون، وخلق دينامية فاعلة في ذاته المتعلقة بالكون على الدوام، ومن هنا يتأسس مفهوم الجمالية الشعرية على مبدأ الإطلاق " إن القصيدة...... لاتكتفي بأن تقول فقط، أو أن تعبر فقط، أو أن تصور فقط، وإنما تسعى إلى توظيف كل ذلك؛ لتجعل منه احتمالا نصوصيا، لعالم جديد ليس انعكاسا لأي عالم قائم، سواء في الخارج، أو الداخل "[4]. إن اللغة حقا أداة زمانية؛ لأنها لا تعدو أن تكون مجموعة من الأصوات المقطعة إلى مقاطع تمثل تتابعا زمنيا لحركات، وسكنات، في نظام اصطلح الناس على أن يجعلوا له دلالات بذاتها. وبهذا المعنى تكون اللغة الدالة تشكيلا معينا لمجموعة المقاطع، أو الحركات، والسكنات خلال الزمن، أو هي – في الحقيقة – تشكيل للزمن نفسه يجعل له دلالة معينة، تماما كما أن الرسم تشكيل للألوان في المكان له دلالته، أو هو تشكيل للمكان للمادة الفعل، بحيث تكتسب معنى خاصا. إن التشكيل في اللغة بعامة يشمل نوعين من التشكيل: الزماني، والمكاني، غير أنه وإن

---

(1) بدوي، عبدالرحمن. 1974م. الإنسانية والوجودية في الفكر العربي، مكتبة النهضة المصرية، ص107.

(2) الزيدي، توفيق. 1984م. أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث، الدار العربية للكتاب، ليبيا، ص83.

(3) المرجع نفسه، ص86.

(4) الغذامي، عبدالله. 1987م. تشريح النص، دار الطليعة، ط1، بيروت، ص3.

صح أن ترتيب مقاطع الكلمات بما فيها من حركات، وسكنات، يمكن أن يعد نوعا من التشكيل الزمني، فإن الأمر يختلف فيما يختص بالتشكيل المكاني. غير أننا مرغمون على الاعتراف بأن القصيدة بنية زمانية ومكانية في وقت واحد، وإن كانت في الحقيقة مجاوزة للزمان والمكان معا. والحديث عن التشكيل الزماني في الشعر يشمل كل ما يتصل بالإطار الموسيقي للقصيدة من وزن وإيقاع وصورة موسيقية(1)؛ "ذلك أن النظام ليس معادلاً للعناصر، ولا لمجموعها ولا لحضورها فيه. النظام هو ما يحكم حركة هذه العناصر في ما بينها وهو زمن هذه الحركة. النظر فيه هو النظر في أنساق هذه العلاقات، وفي ما يجعلها تنتج، في حركتها هذه، نسقها ودلالاتها، ومن ثم هو النظر في تناغم العناصر أو تنافرها. أو هو النظر في هذا الفضاء الذي تتماسك فيه العلاقات وتستريح لحركتها فتكرر النظام وتكرسه، وبالتالي تجعل منه نمطاً مستمراً يتمايز في المراحل التاريخية ويبقى يتمايز في القصائد ويبقى يستمر قادراً على مقاومة التفكك واستعادة آليته"(2).

لقد أزاح الشاعر المحدث الكلمات عن مكانها التقليدي في الكلام، وأعاد ربط بعضها ببعض؛ لكي يعطي إمكانياتها الثانوية مكان الصدارة، مثل إيحاءاتها، و إيقاعها، و خصائصها السمعية، ومماثلتها الكلمات الأخرى، و معانيها المنسية، أصبح الشاعر المحدث يشكل في الموقع التقليدي للنعت (adjective)، وأصبح ميالا إلى استعماله، لا من اجل وصف مظهر الاسم، أو المشاعر، التي يثيرها بل من أجل إبراز أبعاده المجازية الكامنة، وفي بعض أنماط الشعر المعاصر، وبخاصة الشعر الروائي، القائم على السفا سف، وعدم التقيد بالقواعد النحوية اتهم الاسم بوصفه عبئا قمعيا، ولم يعترف به مركزا ثابتا يتحكم في اللغة، أصبح الاسم بالنسبة إلى تلكم الشعراء، مجرد جزء من الأجزاء المكونة (للجملة)، وهكذا فأزمة اللغة المحدثة، لا تكمن قي عجز الشاعر عن الإبداع، أو في عجز الأسلوب الأدبي للغة معينة، ولكن في "عجز" اللغة بوصفها لغة بكل جوانبها، ومن هنا لم يعد الشاعر المحدث صانعا للطاقات الثابتة، إنه يحاول تحرير الطاقات المكبوتة للغة، وقد توقف عن الاحتفاء،

---

(1) إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص46-47.

(2) العيد، يمنى. 1985م. في معرفة النص، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ص95.

بالنظام الإنساني، وأصبح تجريبيا يفتش بمشقة كبيرة، وعلى نحو مشوش عن صورة محررة (بفتح الراء)، ومحررة(بكسر الراء) في عالم متقلب[1]. يمكن حينها لنقطة الحداثة أن تتعين، في أي مجال من مجالات محور الزمن، والمهم أنها إذا تعينت قسمت تسلسل الزمان إلى سابق، ولاحق، هي التي تتوسطها بنفسها. ولكننا نعلم من جهة أخرى، أن الزمن الفيزيائي منقسم بصفة دائمة ومستمرة، بين ماض، ومستقبل، تتوسطهما لحظة الحاضر، التي هي دائمة التحول طبيعياً، بحيث تكون هي نقطة الصفر، ويرمز للسابق لها بعلاقة السلب (-) وللاحق بعلاقة الإيجاب (+)"[2]. ويكتسب الخيال بعدا جديدا عندما يستخدم في الأدب؛ فالكاتب يستطيع التلاعب بالخيال، في الوقت الذي لا يستطيع المفكر أن يفعل ذلك أنه يستطيع بوصفه كاتبا أن ينتج الخيال الأدبي. إن هذا الخيال من الناحية الكلاسيكية معرض للهجوم استنادا، إلى أنه غير"حقيقي"، أو دون الأفراد والمجتمع؛ لذلك ضرب بقيمه المطلقة عرض الحائط. هنا يفشل الهجوم على الخيال الأدبي، والأكثر من ذلك أن تكون البراعة في بناء العالم الأدبي قائمة على المشابهة، فإذا لم تكن " مطابقة للبراعة في بناء العالم الإنساني، فكلتاهما نشاط خيالي يكون هذا التقارب، بين الخيال الوجودي، و الأدبي المفهوم الأساس الذي تقوم عليه الأحاسيس الشعرية المعاصرة[3]. إن الجانب الأساس لأزمة " اللغة " يكمن في الانفصال، بين الأحاديث الاجتماعية، والأحاديث الأدبية، حيث تستمد الكتابات الكلاسيكية العون من مصداقية البناء اللغوي والاجتماعي، التي كانت تشيد به، وتتطابق، وإياها. أما الكاتب المعاصر فإنه لا يعترف بهذا التطابق، فقد وجب عليه تفكيك بنى العالم التقليدية، و تفجير "اللغة" قبل أن يتمكن من خلق "معبود لفظي" واف بالمراد[4].

---

(1) براد بري، مالكم؛ ماكفارلن، جيمس. 1990م. الحداثة، ترجمة مؤيد حسن فوزي، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ص34.

(2) المسدي، عبدالسلام. 1983م. النقد والحداثة، دار الطليعة، بيروت، ط3، ص22.

(3) براد بري، الحداثة، ص8.

(4) المرجع نفسه، ص22.

ويحق لنا أن نتساءل: كيف تستطيع الصورة الشعرية أن تنتقل إلى وعي الشاعر، كنتاج مباشر؛ لتبصر القلب، ويقظة الروح، وقلق الوجود الإنساني؟؟، للاقتراب من إجابة موضوعية لابد أن نقر أولا – وبلا تردد – بوجود شعرية قوية، وروح عالية قادرة على خلق، وتوليد الصور الأصيلة، التي يكون لها قوة التواصل، مع المتلقي، وقوة التأثير فيه، بحيث تنبثق وبشكل فجائي، كحقيقة كانت دائما أمام عينيه، ولكنها خافية عليه؛ لأنها في حالة كمون، إلا أن شاعرا خلاقا وحده يستطيع أن يكتشفها ويضعها بين يدي المتلقي نجد أنها تنطبق عليها صفة(البدئية)، والتي تكون كامنة في أعماق اللاوعي وهي لا تخضع لاندفاع داخلي، وليست صدى للماضي، بل على العكس فمن خلال توهج الصور يتردد الماضي البعيد بالأصداء، ويصعب علينا معرفة: على أي عمق، سوف يتم رجع هذه الأصداء، وكيفية تلاشيها. فبسبب طزاجتها، وفعلها يكون للصورة الشعرية هوية وديناميـة. طبيعي إذن، أن تتأسّس خيوط الرؤية، على نسيج الرؤيا في النص، وأن ترتكز هذه الأخيرة على معالم واضحة، في المخيال والذاكرة، بعلاقتهما مع المعرفة التاريخية، القائمة في الحاضر، ومع التاريخية المعرفية المحتملة في المستقبل. ويطرح هذا نظام علاقات النص بشكل متواشج مع لغته وحركاته؛ لتتبني من خلال ذلك منظومة علاقات تُحمَّلُ على أزمنة النص الخاصة؛ لتؤلّف تلك البنى مجتمعةً بنية النص الشعري. فحراك المخيال والذاكرة مرتهن بحراك الزمن. وعندما نسقط عنصر الزمن الشعري عنهما يصبحان ضرباً من الهلوسات، وتواشج الرؤية والرؤيا مع الفضاء الزمني، علاقة حيوية في تحريك النص الشعري. وعندما يُنظر إليهما بمعزل عن أزمنتهما، يصبحان نموذجاً هذيانياً لخطابٍ أيديولوجي ما، ومثل ذلك ينطبق على اللغة، فالدوال خارج الانزياح الشعري لدلالاتها، والمرتبط بحركية الأزمنة، يجعلها مجرد قول، أو خطاب، أو مقولة[1].

ويستوقفني كثيرا قول "برغسون"، عندما كشف عن طريقة تفكيرنا الخاطئة في الزمن، وكأن الزمن يمكن أن يدرك مكانيا "spatially"، حيث يقول: "إن الأحداث هي

(1) الخضور، قمصان الزمن، ص22.

نقاط مكانية متخيلة موجودة في مجرى الزمن ذلك المجرى، الذي لا يمكن تمييزه، ولا إعاقته"[1].

فالزمن الشعري حالة تراكمية –مندمجة – ونسيج مترابط الخيوط عضويا، ومحاولة التعامل مع البنى الشعرية كبنى مغلقة يقتل النص الشعري، وينأى به عن الشعر، والشعرية كحالة إبداعية متفلتة من قيود الاكتمال، والانغلاق انطلاقا من كونها بنى مفتوحة على خيارات عدة، وهذه هي طبيعة الشعر، ومغاني الشعرية؛ لأن الشعر يؤمن أن:" السلطان الوحيد هو لقوى الحياة –الشعر، المتقدمة الباحثة المتسائلة الفاعلة المغيّرة. القارئ، والقصيدة وسيط لذلك، هذا ينفي وجود القصيدة المكتملة، تصبح القصيدة الكاملة قائمة أبداً في ما يأتي، كل قصيدة دفعة جديدة تضعك في الطريق نحو القصيدة المتكاملة"[2]. أما القص فلا بد أن يضرب جذوره في الزمن بل إننا – بوصفنا قراء – لايمكننا الدخول إلى عالم القص، إلا من خلال استمرارنا الزمني لعالمنا الخاص، أي عبر إنشاء زمان للقراءة[3].

---

(1) براد بري، الحداثة، ص167.

(2) الغذامي، تشريح النص، ص79.

(3) ساندرا ناداف، 1994، مقال بعنوان: الزمن السحري وجماليات التكرار، مجلة فصول، م13، ع1، ص77.

الفصل الأول
الزمن المعلن والموقف منه

1.1 تقديم:

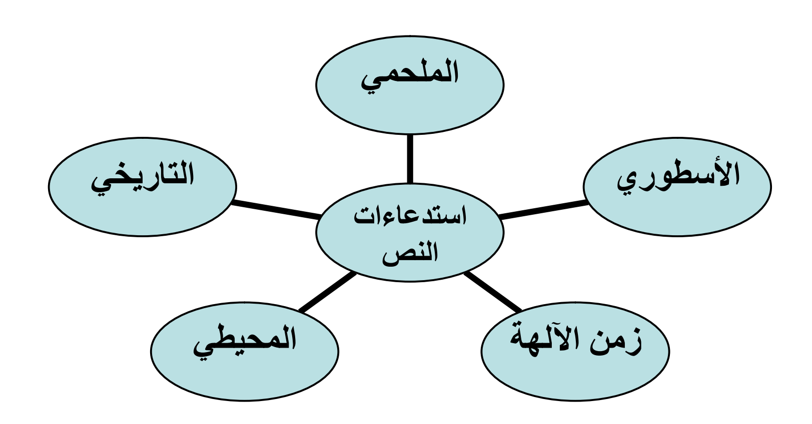
ربما هي الوطأة الأشد وقعا حينما يطالعنا الزمن الاجتماعي، بوصفه فاعلا في محيطه الاجتماعي، وبالغ التأثير، في المنظومة المعرفية المتخلقة، في المخيال الجمعي العربي، بما تثيره من تأثير إرهاصي، كدافع أكبر في النتاج المستقل عن الإرادة، والوعي حيث يتلاحم بتوا شجية مع فعل الزمن الثقافي؛ لما للمنظومة الثقافية من ارتباط دائم بمسارات الوعي، والإرادة، أو بأحدهما. وارتباط الفعل بالإرادة يدخل هنا حيزه الإرهاصي، أو ما يسمى الزمن الإرهاصي، أو الزمن المستقبلي، لتغدو الأهمية بالغة، لتدخل الأزمنة في معالجة أي عنصر جديد (حداثي)، في المنظومة المعرفية؛ فيخضع الشاعر حينها لنوبات من المنبهات أبسطها الفيزيائي مرورا بالمكونات الأكثر تعقيدا، كالبواعث النفسية، والأسطورية، والتاريخية، ضمن دائرة الأوليات المعرفية انطلاقا من المعالجة الأولية لزمن الحضور الزمن الميقاتي / الدوري / التتابعي. فتحدث حالة الاندغام، والاندماج، والتماهي بين الزمن كمعطى، وبين الذات المبدعة الساعية؛ للقبض على اللحظة الشاعرة "المبدعة "، في فضاء من اللا شعور المنتمي إلى واقعه النفسي، وإلى باعثه الثقافي؛ للتعبير عن حالتي الوعي، والإرادة.

ويظهر جليا ما تستدعيه القصيدة بحراكها الزمني حيث متاهات الأزمنة، التي تتطلب تطوافا مرهقا هي في لبها(الأزمنة) تزمين للنص داخل النص / القصيدة، وخارجه/ الشاعر، والقارئ معا، في حالة من الفوران، والشحن العاطفيين الممتدين ليس باستغراقها(الأزمنة) الطويل في فضاءات النص حسب، والتي هي مرآة الشاعر بلا ريب، بل في امتدادها، واستغراقها، في حسابات القراءة الواعية المنتمية إلى التلقي، والتأويل؛ فندخل من هذا الباب، أو ذاك، في افتراضات الصوت العليم المتوجس خيفة من قارئ ضمني /عليم، في حوار ربما لا تظهر صورته جهرا؛ فتفرض الأزمنة بتوضعها وجهات نظر من زوايا متعددة خالقة هذه المساحات المتسعة، ومنذرة بحلول الزمن الثقافي، فيفرض الأخير وقعه، ونسقه ليس على الامتدادات الزمنية، في دواخل

القصيدة حسب، بل ويخترق حاجز الصمت لدى المتلقي؛ ليغدو فاعلا بقوة "منتجا جديدا "؛ لتتشابك الرؤى حينها، وتتعانق، منطلقة من بعد في الأساس هو "أيديولوجي"، في حراك ممتد لا يحده حدود، وكسر مقصود لرتابة الزمن الفيزيائي الشائع؛ لتغدو القصيدة تموج في عالم من الرؤى، والفلسفات، تتطلب للقبض عليها شاعرا مثقفا، ومتلقيا يعي مهاوي التلقي، ويلم بوسائل، وآليات التأويل، والقصيدة عموما " ليست نبوءة، بل اقتراح واقعي ينطلق من العيني؛ ليرسم إطاراته الجديدة"(1). وحينها فإن الشبكة الزمنية تمتد إلى أدق التفاصيل؛ لتنثر بذار الحياة في سكون الكلمات، وتهبها الطاقة التي تلهب جموع الأحرف؛ لترقص على إيقاعية الزمن، في دخول جديد لأزمنة فضاءات الموضوع، وفي حوار متصل مع أزمنة النص، ليغدو الفصل حينها متعذرا انطلاقا من مقولة: إن القصيدة فضاء مفتوح على الرؤى (القراءات). وهنا يسجل الشاعر حضوره كمنتج ينتظر المساهمة، وإعادة الإنتاجية، وهي مهمة حتما تقع على عاتق المتلقي.



[فضاء الحراك بين أزمنة النص وأزمنة التلقي]



(1) عبدالساتر، لبيب. 1986م. الحضارات، دار المشرق، بيروت، ط1، ص25.

ولا شك أن استحضار الأزمنة بأبعادها المختلفة يخدم مقصدية تنسج خيوطها في ترائيات الشاعر، في احتواء هادف لأزمنة النص، والموضوع معا، لتغدو الرؤية حينها ضبابية مقنعة يتطلب الخروج من ضبابها، وقناعها، وقوفا مضنيا عند تفاصيلها، وحيثياتها، ومزالقها، ومعارجها، ومصاعدها. فهي أزمنة غائبة تستحضر، وتستدعى في الزمن الحاضر عبر الوسيط الفيزيائي الجسدي، وهو دون أدنى شك ليس مقصودا بذاته، ولذاته، فلا قيمة له إن فصل عن روحه المتمثلة بالامتدادات، والإشارات، والدلالات فقد كرس الشاعر وجودا أبقى أمدا لأبعاد زمنية مثل: "شهر " "يوم " "سنة " وغيرها؛ لأنها حملت في رحيلها الزمني عودة لمرجعيات واقعية، أو رمزية، أو أسطورية، فالأزمنة الحاضرة، والغائبة عند درويش تشير إلى التحولات، في عالم الشاعر من ناحية، والقصيدة المصاحبة لهذا الواقع على صعيدي الرؤية، والموقف من ناحية أخرى. فالزمن ليس تاريخا، وحروبا، وأعواما معدودة، وإنما حالة فاعلة في تغيير الواقع، ورؤية هذا الواقع. ورؤية الشاعر لهذا الواقع من منظور الزمن، رؤية قائمة على أن "فعل " الزمن في صالحه، وفي صالح قضيته، وفي صالح أرضه، التي بفعل هذا الزمن سيطل ربيعها، وتنتشر سنابلها، وتتفجر خصوبتها /ثورتها، ويتم عرسها/ نصرها؛ ليتفاعل الزمن في أعماق الشاعر، ويسكن في ذهنه وذاكرته، ويصبح هاجسا/ حالة من الانتظار المجدي المبشر بالخصوبة، والممتلئ بالآمال، وعلامات التحرر. وزمن "درويش" هذا هو مرحلة الإعداد لعرس الأرض هو طقوسها، وهو فترة حملها قبل مخاضها، وثورتها، وولادتها، ومن زاوية أخرى للنظر هو القاتل، والمراوغ، والمداهن، والمستعان عليه بكل الارتدادات، والاستباقات الزمنية، فهي نظرة إذن يشوبها القلق، والحيرة، وعدم الثبات، فمرة يداعب غزالة الزمن، ومرة يطاردها، وأخرى يصارعها، ويتحداها، ومرة يعلن الاستسلام، وأخرى يعلن الانتصار علاقات لا تستقر على حال تتقلب حيث تتقلب الأمكنة، والأزمنة. والشاعر يعاين التحولات، ويرصد الشجر، والحجر، والإنسان؛ فجميعها كائنات باحثة عن وجودها، وهويتها، ومصيرها[1]، ماضيا في رحلته القومية، والفنية في ظروف قاسية، لم تصرفه رغم قساوتها إلى متاهات الرؤى الغائمة، وهولا ينسى في رحلته الفنية تلك أن يزاوج دائما

(1) الزعبي، الشاعر الغاضب (محمود درويش) -دلالات اللغة وإشاراتها وإحالاتها، ص142.

بين ارتباطه بقضيته القومية المحددة، والعوالم الإنسانية الكبيرة، والتطلع الإنساني إلى الحرية، والعدالة، والجمال[1]، يقول عبد القادر القط: "يواجه الشاعر الملتزم بقضية مصيرية كبرى موقفا دقيقا يقتضيه أن يحقق توازنا معقولا، بين ما تتطلبه مواقف هذه القضية من حرارة في القول، وحماسة في التعبير، ونبرة عالية في الإيقاع، وما يتطلبه الفن من عمق، واعتماد على ما للألفاظ، والصور الشعرية من ظلال، وقدرة على الإيحاء، و"محمود درويش" وطائفة من رفاقه في الأرض المحتلة من الشعراء الذين واجهوا هذا الموقف الدقيق، في أكثر صوره تعقيدا، وعسرا، وقد أحس منذ البداية بطبيعة هذا الموقف، وحاول أن يقيم ذلك التوازن بين الالتزام، والفن"[2].

وتصبح الأزمنة في النص الشعري حينئذ هي النسيج العام الذي تتوالف بتركيبته العناصر المكونة له، وبواسطة هذا الخلق المبدع، يتم النظر إلى الزمن في التعامل النصي؛ فتصبح موضوعة تنصهر في أقانيم الأزمنة بتعددها، وامتداداتها، ودلالاتها، وإشاراتها، حيث الإبحار فيما هو متسع داخل الحالة المعرفية متراسلة مع ما هو ذاتي، وجمعي، وكوني، وملحمي، محفور في المخيال الاجتماعي، ويصبح الالتزام بالزمن الثابت حينها، حالة من الخضوع لسيطرة الزمن الضيق، وهي حالة شعورية بالطبع يرفضها، ويدينها الشاعر الخلاق المنطلق في فضاءات الزمن؛ للبحث عن أسطورة الواقع، وملحمة الكتلة المجتمعية الباحثة عن الحب، والحرية، والعدالة، فهو الانطلاق نحو اللا تناهي، أو السرمدية، منطلقا في كل ذلك من كل ما هو يومي، ومعيش؛ لتتشابك الفضاءات السيكولوجية المستدعاة والحاضرة، الأسطوري /الملحمي، مع الواقعي / اليومي انطلاقا من القول القائل: إن كل قصيدة تصوغ واقعها الخاص بها، وأسطورتها الخاصة، متوا شجا مع الزمن الاجتماعي – الواقع والمقروء – في حالة من التشابكية مع أزمنة النص المطروحة بقصديه لدى الشاعر؛ لخلق فضاء شعري متلاقح الأبعاد في ارتسام شعري يتعدى الحدود، والحواجز؛ لتبقى القصيدة تقول هل من مزيد.

---

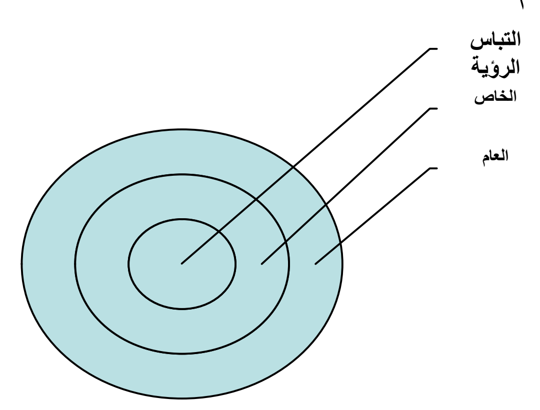
(1) داوود، أنس. 1975م. في الأدب الحديث والتراث العربي، مكتبة عين شمس، القاهرة، ص35.

(2) القط، عبدالقادر. في الأدب العربي الحديث، مكتبة الشباب، ط6، ص5–6.

والحالة هذه فإن المتلقي هو الذي يدير حوار الأزمنة، في معالجة جديدة، وخلق جديد، وتواصل دؤوب في مغاني الشعرية، الباحثة عن الجمال، والخلاص، والتحرر، في زمن متسارع عجول، طاويا الأمكنة، والحدود، والأزمنة في النص الشعري؛ ليشكل رؤية القارئ الخبير، الذي ينظر إلى النسيج العام مستحدثا من تلك الرؤية اشتقاقاته، وارتساماته الجمالية، والفنية، والمعرفية.

وبقدر ما يمتلك الشاعر من أدوات الزمن، ويكون قادرا على تحريكه استباقا، واسترجاعا، وتزمينا، تكون الزمنية الشعرية قد ابتعدت شيئا فشيئا عن قبضة المتلقي، الذي يحتاج حينها؛ لقطع مسافات طوال قبل الاقتراب من حدود النص، ومحاولة الولوج إلى فضاءاته النصية، ويبقى التساؤل قائما ليس في ذهن الشاعر حسب، بل في ذهن المتلقي أيضا في محاولة لفتح باب الحوار والتأويل وفق آليات التأويل الناجعة.

ويبقى القول الفصل: إن النص الشعري أهم المظاهر الإبداعية لخطاب المعرفة؛ لأنه: "إبداع لغوي ينهض على إعادة النظر في النظام اللغوي "(1)، عبر تفجير قدرات اللغة التوليدية، والدلالية، والتصويرية، وغيرها ، وباختراقه لتلك السويات، يفسر، ويحاول تغيير العالم(2).



(1) اليوسفي، محمد لطفي. 1985م. في بنية الشعر العربي المعاصر، سراس للنشر، تونس ط1، ص25.

(2) عباس، إحسان. 1978م. اتجاهات الشعر العربي المعاصر، الكويت، سلسلة عالم المعرفة، شباط، ص176، وما بعدها.

إن إعلان الزمن هو محاولة نفي النفي، ومحاولة لتمديد عقد الشراكة مع التاريخ بأننا موجودون في الزمان، والمكان، في محاولة لكسر حاجز القطيعة بيننا، وبين هويتنا، وبين أسمائنا "إننا لانكتب في درجة الصفر إننا مولودون في درجة الغليان إن الإنسان العربي الجديد، الذي لم تكتمل ولادته مازال يحاول بجهد خلاق لا حد له الوصول إلى الولادة في قرون من المخاض الطويل. لقد عاش قرونه الأخيرة في صراع الغزو، مع المحتلين الأجانب بجيوشهم تارة، ونفوذهم تارة، وثقافتهم تارة؛ ليخرج من دائرة الاغتراب بينه، وبين تاريخه.. بينه، وبين مكانه.. بينه، وبين العصر "(1).

وفي المرحلة الأولى من مراحل النمو الشعري لدى "درويش" نلحظ الغنائية المقنعة بقناع الزمن الاجتماعي، حيث بقيت أسئلة ملحة تطارد الشاعر، امتدادا للبعدين (الهمين) الاجتماعي–الفلسطيني/ القومي. وفي مرحلة تلت كانت الغنائية تتواشج مع السردية، وجرى ذلك في أرقى ملامحه في "أحمد الزعتر"، و"مديح الظل العالي"، إلى أن تخافت الصوت المتألم؛ ليتوهج حاملا أعباء الهم الكوني / الوجودي. وحتى في غنائيته، فقد استلهم المأساة باستغراقها الطويل، في مد للحظة متوحدة يعبر عنها الشاعر، متسترا بدفق لا ينضب، من اليأس المقيم، مقابل الإرادة الصلبة، نجد ذلك في غنائية "أحمد الزعتر"، رغم الامتداد النفسي الطويل، والملامح الأسطورية، والملحمية، الغارقة في هموم الشجن الفلسطيني، في علاقة حميمية مع السؤال الوجودي، والأفق الإنساني إلى الإعلان عن الارتقاء المفتوح، في فضاءات الأزمنة، والسؤال الوجودي، في اندغام مع الأسئلة الصوفية، والسيرة، التي تنفتح على فضاءات السيرة الجمعية محتوية الأبعاد: الفردية، والجماعية، والمكانية، والتاريخية، ونجد ذلك في صورته الجلية في:"لماذا تركت الحصان وحيدا"(2). ولعله من الأهمية بمكان أن نستبق البحث في الزمن، وإعلانه بالقول: إن "درويشا" قد استخدم الزمن استخداما خاصا، ومكثفا وفق منظور يضرب مداه في جذور الأرض/الأم، خارجا من رحم هذه الأرض؛ ليعانق

---

(1) درويش، محمود. 1974م. الكتابة في درجة الغليان، الآداب البيروتية، ع7، تموز 1974، ص27.

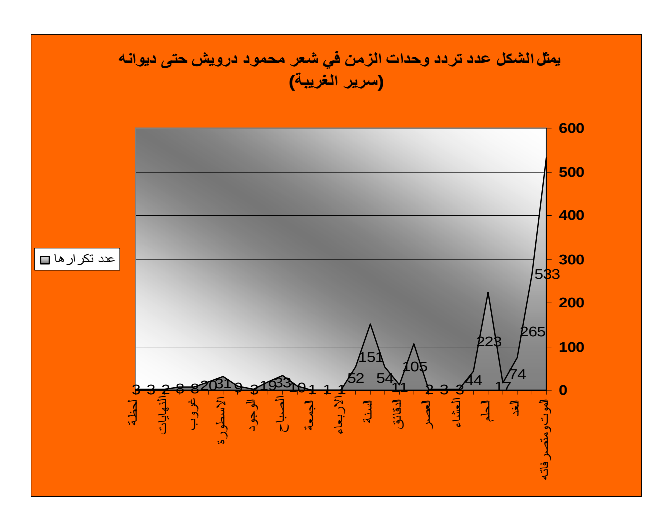
(2) صالح، محمد إبراهيم الحاج. 1999م. محمود درويش بين الزعتر والصبار –دراسة نقدية– منشورات وزارة الثقافة، الجمهورية العربية السورية، دمشق، ص4.

فضاءات تتجلى فيها هوية الباحث عن الفردوس المفقود، عابرا كل الأزمنة، واقفا، ومناشدا، ومتحديا، في آن واحد. وفي اللحظة الزمنية الأكثر التباساً، والأكثف حضوراً، يدخلنا "محمود درويش" عالمه/حصاره الخاص/العام؛ ليكتب عن قوة الحياة، واستمرارها، وأبدية العلاقة مع الأشياء، والطبيعة. هي حالة من الالتباس، والتكثيف، في الرؤية العامة، لما يعتور المشهد الفلسطيني، فالتدافع الهائل ألقى بالهم الفلسطيني وراء الظهور؛ ليرسم " الوقت الإسرائيلي" عبر فوهات دباباته، قاذفة حممها في كل الاتجاهات الفلسطينية والعربية. و"محمود درويش" هو في عين الوقت الفلسطيني، معاينا، وراصدا، يستكشف الخطاب المتشعب، وراصدا للحظته الزمنية . وتسجيل الحدث بإشارته الفيزيائية هنا، لا ينتمي إلى التاريخية المحضة، انطلاقا من الراهنية أولا، ولما لهذه اللحظة من حضور في تكوين أزمنة الموضوع ككل، في سياق الارتباطات الزمنية، وثانيا أن النصوص الدرويشية تتفيأ ظلال الشعرية، في ملامسة شفافة لقوى التاريخ؛ لاكتساب الاكتمال الجمالي، والفني، فحتى الأمس، أو اليوم، هي دوال تحيل إلى أسئلة النص المعرفية، في استمرار لفاعلية الخطاب، الذي يحفظ المكانة الفاعلة للمتلقي، كباعث جديد في دماء النص، واكتماله. إن وجود التعدد في مستويات الحدث، يشير بدرجة أقوى، إلى الامتزاج، وإمكانية الاستباق، أو الاسترجاع، ثم الركون إلى اللحظة الراهنة كمنطلق للخطاب؛ فيصبح هناك علاقات من الانتساب، والافتراق، في لعبة شعرية لاشعورية.

أما استخدام التسجيلية عبر لقطات، أو فلاشات آنية تحدث الآن، أو حدثت بالأمس، فهي تحيل في الوقت ذاته، إلى سؤال النص المعرفي الأساسي: معرفة معنى الأنا، والآخر، ومحاولة تأسيس ارتباط قاعدي بالخطاب، الذي يتلقى هذه الأسئلة، ويعيد إنتاجها، مرسلاً كلامه، ووظيفته في فضاء النص. كما أن تواجد عدة مستويات في الحدث ذاته، لا يشير بديهةً إلى الفصل بينه، بقدر ما يشير إلى تمازجها، وتداخلها، وإمكانية القفز من واحد منها إلى آخر، ثم العودة إلى نفس المستوى، أو القفز إلى مستوى آخر جديد. هذه اللعبة الفيزيائية الشعرية اللاشعورية تحدث حين يخرِج المستوى بأبعاده إشارات تنتسب إلى النص، وتتفارق معه، في نفس الوقت (أليست بعض الكلمات علامات مفتاحيه، في مفازات النص، وهي بالتالي الدلائل

الفيزيائية في معرفة النص، واستقرائه؟). حيث تتسب الإشارات، إلى النص لجهة إنتاجها عبر (المعنى)، وهو بابٌ (إجباريٌ)للغة[1]، تعبره اللغة؛ لبناء مدماكها، وتتفارق معه الإشارات؛ بسبب انتمائها إلى مرسل يُصدرها في فضاء النص؛ لتشكل جملة المفاهيم، والأدوات اللغوية، والتي منها تشتق الأنساق الاستدلالية، والوظيفية؛ مشكّلة بنية الخطاب. ولعل ما يقودنا إلى هذه الجدلية ما يستند إليه "درويش"، من أرضية بلاغية، ولغوية، يعززها فرادة الشاعر، وتمايزه، وقلقه الدائم، وأسئلته المستفزة، وقدرته على توجيه خطابه(سواء أكان مضمراً، أم علنياً)، إلى جهات لا يتوقعها القارئ المتابع له، والمتعاقد معه في مشروعه الشعري. إن وجود فضاء زماني، بالإضافة إلى الفضاء المكاني، لايلغي الآنية الواقعاتية في الخطاب؛ لأنها استثناء يؤكد الأبدية، التي تتأكد هي الأخرى، بالامتدادات المكانية، والزمانية باتجاه الماضي، أو المستقبل، في ارتباط بين الحقل المعرفي، أو المكونات الإنسانية بالأشياء، والطبيعة.

وحتى المحتل فإن له وجودا فيزيائيا (كتلة)، وفعلا (وجودا معنويا)، وإدراكا (وجودا عقليا). إن الصوت الشعري باختصار تسجيل واقعي، لهواجس يحق لها الظهور في ضوء نتائج الصراع العربي الصهيوني، وهي نتائج كارثية بدأت مفاعيلها تأخذ بالظهور في العقل العربي الجمعي بعيداً عن علاقة هذا العقل، بنظامه الحاكم. إنه خطاب التعرية في علاقته المتأتية، بين الواقعي، والمتخيل (النص، والخطاب).



---

(1) بارت، رولان. 1995م. هسهسة اللغة، ترجمة: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، طبعة أولى، ص13.

2.1 الزمن بأبعاده الفيزيائية : الأيام، الساعات، السنوات....

تحكم الرؤية لدى "درويش" علاقات قلقة، تجمع بين الخاص والعام تفضي إلى ذلك التجانس، الذي يرصد قوة الإرادة والجموح، باتجاه الخلاص، والتحرر، في علاقة غير متوائمة مع اختبارات الصواب السياسي؛ للخروج من وقع وواقع (وقع الزمن، وواقع الاحتلال).

في عوالم هذه الدائرة يستند "درويش" إلى الزمن، وهو مسكون برؤية مؤرقة، في رثائية للحاضر، واستدعاء للماضي، في إيقاع متكرر/استمرار تكرار الخديعة، وبالتالي إبراز العلاقة بالتاريخ/الزمان، والجغرافيا /المكان ؛ لتتلاشى المسافات بين الماضي المشرق، والحاضر المدان بكل أبعاده(1). مشاهد تختزل الزمان، وتوظف المكان والحدث؛ لترسم صورة مموهة للعربي الراهن، وقد فقد القدرة على الفعل أي فعل سوى عد الدقائق، والأيام والسنين، وهو يرقبها: بخريفها، وربيعها، شتائها، وصيفها . في استغراق عميق بالمأساة /الحلم صورة ربما نتبينها بعد نفث الغبار عن متاهاتها المموهة، وهو اعتراف استباقي اشتراطي ؛ لما للزمن من سطوة، وقوة شكيمة، فهو من يصرع الشهداء، ويودي بهم. فكانت الدعوة/النداء ؛ للخلاص والتحرر أكثر من ملحة، وأكثر من أي وقت مضى، حيث يبرز الزمن بعباءة القاتل، لينبرى درويش غير مداهن، ويطالب بقتل من يقتل المقاومة. وأمام الإحساس بهذا العجز، في مواجهة الزمن، وسطوته، يسعى الشاعر إلى قلب استراتيجية المواجهة عن طريق استثمار اللحظة الحاضرة:

ربما نستبدل الأفكار بالمشي على الشارع
أحرارا من الساعة والرايات(2)

---

(1) أبو خضرة، سعيد جبر محمد، 2001م. تطور الدلالات اللغوية في شعر محمود درويش، دار الفارس، عمان، ط1، ص139؛ وانظر قطوس، بسام. 1996م. الزمان والمكان في ديوان محمود درويش أحد عشر كوكبا، دراسة نقدية، أبحاث اليرموك، سلسلة الآداب واللغويات، م14، ع1، ص57.

(2) درويش، محمود. 2000م. ديوان محمود درويش (الأعمال الشعرية الكاملة)، دار الحرية للطباعة والنشر، بغداد، ص424.

فالساعة هنا رمز للزمن ولكن عن أي زمن يتحدث الشاعر لا شك أنه الزمن بصيغته الحاضرة، بصفته الاجتماعية، والسياسية، والثقافية – أزمنة التصدع– في وقت تستفيق فيه الأمم من غفوتها، وسباتها، مما حدا بالشاعر أن يدعو للتمرد على الزمن العربي –الفلسطيني، براهنيته، وعجزه، وانكساره، كما أن الرايات رمز للشعارات، وقد سقطت هي الأخرى أمام اختبار الزمن فغدت خيارا غير مجد، وأمام هذا الضيق المطبق بدت المطالبة الملحة، والرغبة الأكيدة؛ للتحرر من قبضة، و حصار الزمن حيث يحمل "درويش " مسؤولية سبي الإنسان الفلسطيني إلى الزمن إذ سلم الغزاة الإنسان الفلسطيني إلى أهله العرب، فكان السبي الحقيقي من العرب لا من العدو، وقد حدا الموقف السياسي "بدرويش"، أن ينحو بشعره؛ لبلورة موقف فلسفي يعاين الواقع، بعين الشاعر الحكيم الحاذق، والفيلسوف البصير المتبحر، والفلسطيني العاشق الهائم ؛ لذا فقد عمد إلى ممارسة اللعب مع الزمن وبه، واستعماله استعمالا مكثفا، فهو– أي الزمن – القاتل، والمقتول، والشاهد، والشهيد، فقد كان سببا في موت الشهداء – فهم صرعى الزمن – وفي الوقت نفسه يخاطب أزمنة الخلود، والانتصارات، في ردود فعل ارتدادية؛ للخلاص من أزمنة التردي والخذلان. وتبقى ثيمات الاحتلال، والتهجير، والأسر (السبي)، تأخذ من "محمود" الكثير من العناية في قصائده، فهو يستحضر قصة السبي البابلي في عملية إسقاط على الحاضر، و يُعيد توليف الحكاية؛ بتكثيف المعنى المكتنز في الرمزية الميثولوجية؛ لما تتمتع به من قوة ساحرة، وآسرة كونها جاءت من نتاج جمعي قامت به جماعة ما، على مدى فترة زمنية طويلة نسبياً، يقول "درويش":

سبايا نحن في هذا الزمان الرخو
أسلمنا الغزاة إلى أهالينا
فما كدنا نعض الأرض حتى انقض حامينا
على الأعراس والذكرى فوزعنا أغانينا على الحراس
....
سبايا نحن في هذا الزمان الرخو

لم نعثر على شبه نهائي سوى دمنا[1]

فالسبي هنا ليس سبي العدو للفلسطيني، بل هو سبي الأهل لابنهم، في زمن غير متجانس، فقد فيه الفلسطيني كل معايير الانتماء للتاريخ، والجذور، وأصول القربى مع أهله، فهو زمن رخو انقلبت فيه نواميس الحياة، فبدلا من أن يكون الأهل هم المأمن، أصبحوا سياطا للتسلط، والتجسس، والقهر، والمطاردة، فما كاد الفلسطيني يضع قدمه في أرض الملجأ العربي حتى انقض عليه الحامي، وسرق منه أفراحه، وذكرياته، وصار مطاردا من الحراس والعسس، يقبضون على أغانيه وأفراحه . فنحن أمام أحداث مفارقة من خلال خيبة أمل الضحية، حيث يكشف درويش الواقع ويعريه، من خلال منهج معرفي بلاغي فلسفي يشرك القارئ في متعة الملاحظة، واختراق العوالم التي يتحدث عنها[2]. لذلك سعى الشاعر فيما بعد، إلى إعداد مشروعه الملحمي، متحررا من طوق الزمن، متفلتا من قيوده؛ لينشد ملحمته الخالدة، وأسطورته الباقية / ملحمة وأسطورة الشعب، والقضية، والقصيدة، في عزف للحن الرجوع / الانتصار، بعيدا عن الزمن المنجز؛ لتتبدى صورة الزمن في شعر "درويش"، وهو يشق طريق امتداده المادي، و الجمالي، مسترسلا في الأبعاد الزمنية المعهودة : الماضي، والحاضر، والمستقبل. فمنذ البداية يبدو الصراع، بين قاتل وقتيل، بين قوي وضعيف؛ مما حدا بالشاعر أن يستعين بقوى أكبر؛ ليتسنى له: مقارعة الأقوياء، وربما يعكس ذلك ما يعتلج في نفس الشاعر من خيبة، وضيق ذات اليد، وعدم امتلاك أسلحة التجاوز، في وجه عدو بقدر الزمن في عتوه وجبروته – مع ملاحظة أن الزمن قد يكون معادلا داخليا (موضوعيا)، أو خارجيا تتبدى صورته من خلال الرمز، أو الصورة – فكان أن استعان الشاعر بمصادر قوة، من خلال ارتداده، واحتكامه التاريخي، أو الديني، أو الأسطوري، أو استباقه من خلال الامتداد الوجودي، كحيز يبحث عن موقعه، وواقعه .فاستخدم الزمن الميقاتي / لدائري/ التتابعي / الروزنامي؛

---

(1) درويش، الأعمال الكاملة، حصار لمدائح البحر، ص429.

(2) الربيحات، عمر. الأثر التوراتي في شعر محمود درويش، اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، ص179-180.

ليخدم النظرة إلى التاريخ بهدف توظيف المشهد النضالي العربي الفلسطيني[1]. وهنا لا بد أن نبحث في الوسيلة التي تجعلنا نتخطى هذه الأشكال الزمنية التي تحدد المفهوم العام للزمن، إلى شكل آخر يكمن في جدلية العلاقة بين الأشكال الزمنية، وبالتالي جدلية العلاقة بين الموجودات جميعا، تلك العلاقة التي برهن على وجودها، وإن كانت ما تزال تحمل بؤرا غامضة تحتاج إلى البحث المستمر حتى تتضح حقيقتها.

والأدب بتركيبته ضمن التشكيل المعرفي، يرتبط ارتباطا فيزيائيا، وأنطولوجيا بحراك الواقع، ويتبوأ لذلك سدة الحكم، في التسيير والتكوين المعرفيين، انطلاقا من موقعه الوسطي بين الكتلة الاجتماعية كمنتج للفعل الثقافي، ومتلق لهذا الإنتاج . من هنا كان للأدب أن انطلق صوب الخروج؛ لتجاوز المأزق التاريخي رغم ما يعترضه من محاولات العرقلة، والصد، والإدانة، في الوقت الذي يحاول الشاعر المعاصر استيعاب التاريخ كله، من منظور عصره؛ لأن فكرة الإنسان كما نعرف: فكرة مرنة متنقلة، وهي من أجل ذلك فكرة حية، وهي تنتقل، وتتشكل في كل عصر بأشكال مختلفة. ولأن ميزة المعاصر دائما في هذا الصدد: أنه يستطيع الإفادة من الخبرات الماضية في تشكيل المفاهيم الجديدة؛ فإنه يرتبط بالإطار الحضاري العام لعصرنا، في مستوياته: الثقافية، والاجتماعية، والسياسية المختلفة. وهو في هذا الارتباط ليس جديدا، وليس بدعا فقد كان الشعر دائما معبرا عن روح الإطار الحضاري المتميز في كل عصر. ومن ثم يعد كل الشعر عصريا بالقياس إلى عصره، وعصرية شعرنا نابعة من هذه الحقيقة، ومؤكدة لها، فهو عصري لأنه يعبر عن عصرنا بكل أبعاده الحضارية، ولا يعبر عن أي عصر آخر، يقول "درويش":

منذ عشرين سنة
وأنا أعرفه في الأربعين[2]
منذ عشرين سنة
وهو يرمي لحمه للطير والأسماك في كل اتجاه[3]

---

(1) سليمان، خالد. 1999م. المفارقة والأدب، دار الشروق، عمان، ط1، ص34.
(2) درويش، الأعمال الكاملة، أعراس، ص298.
(3) المرجع نفسه، ص299.

نام أسبوعا، صحا يومين. لم يذهب مع النيل إلى الأرياف[1]
ما الذي أيقظك الآن.
تمام الخامسة[2]
إنهم يغتصبون الخبز والإنسان
منذ الخامسة[3]
تمام السادسة
دمه في خبزه
خبزه في دمه
الآن
تمام السادسة[4]
فرجعنا إلى المصعد.....
الساعة الواحدة[5].

وبعيدا عن تداخلات الأزمنة، المشكلة للنص، والمتداخلة مع أزمنة الموضوعات داخل سياقات النصوص المنتزعة عنوة، وقسرا فإن المعاينة الأولى تبرز وبجلاء: أن الزمن الفاعل(رياضيا) تدور عجلته، ولكن واقع الحال لا يتغير، فالبريد الباكي المعاد لا شيء يعود لا شيء يتغير، مع أن عودة الأشياء تحمل في طيها الازدهار والتغير على الأغلب " الكل يذهب، والكل يعود، وعجلة الوجود تدور إلى الأبد، وكل شيء يموت، وكل شيء يعود، ويزدهر "[6]، وكأن "درويشا" يتبنى رأي فلاسفة اليونان بقولهم: كل شيء عائد إلى أصله تبعا لقانون الزمن / دورته الأبدية[7]. و"درويش" الشاعر

---

(1) درويش، الأعمال الكاملة، أعراس، ص301.
(2) المرجع نفسه، ص315.
(3) المرجع نفسه، ص316.
(4) المرجع نفسه، ص616.
(5) درويش، الأعمال الكاملة، حصار لمدائح البحر، ص398.
(6) ماكوري، الوجودية، ص339.
(7) الخولي، إشكالية الزمان، ص17.

صاحب رسالة كونية ينطوي في أغوارها ثلاثة مواقف وجودية، فيتلبس الذاتي منها بالاجتماعي؛ ليخرج الوليد السياسي خارجا من رحم المعاناة، قابعا بين أزمنة النضال، والثورة، والتشرد، والضياع، وداخل هذه الكهوف الثلاثة تحدث الامتدادات، التي تلهب التجربة، وتغنيها، فالذاتية تمتد إلى الموقف الذاتي الإنساني الخاص، بشخصية، أو حادثة، أو حالة وجودية تقتضي الفصل فيها، والسلوك نحوها بمسلك خاص يفرد الشخصية عمن سواها. مع الأخذ بعين الاعتبار طبيعة "درويش" النفسية لموقفه الذاتي، التي تعيش في أحواله النفسية المتداخلة، والمصطرعة، متخذا في ذلك سبيل الفنية طريقا للخروج، في استرجاعات، واستباقات زمنية؛ للتعبير عن جوانب الوعي، من خلال الإفاضة في مساحات اللا وعي، واللا شعور الفردي، والجماعي. والحق أن هذه المقتطفات الشعرية تنطوي على نغمة الكلل، وهبوط الروح، والتسليم بالقدر، والتي تلتقط –عند العديد من الفلسطينيين– مؤشر الانحدار في أقدار فلسطين، مثل الأندلس هبطت من ذروة ثقافية كبرى إلى حضيض فظيع من الفقد، على صعيد الواقعة، والاستعارة معا. إن ما يلح على الشاعر وعبر الخريطة الزمكانية هو السؤال عن المصير، وهيئة العيش عبر زمان المرء، ومكانه، وكيف يصبح اللقاء موقفا منفردا، وأكزوتيكيا دون ريب، يقتصر على الشاعر، وشعبه، هذه السمة المشدودة، أو المعلقة عن سابق عمد، في شعر درويش الراهن تجعل من ذلك الشعر نموذجا على ما سماه أدورنو "Adorn": "الأسلوب المتطاول"، حيث التقليدي، والأثيري السماوي، والتاريخي، والجمالي المرتقي، تمتزج جميعها؛ لتقديم حس ملموس بالغ، بما يجري وراء أمر لم يسبق لأحد أن عاشه في الواقع الفعلي[1]. ولعل ما يقاسيه الشاعر، وشعبه معه، جعله يتجاوز محدودية الزمن / الزمن الذاتي؛ لينفتح على أفق أوسع بانتظار الغد القادم؛ فتتساقط الاعتبارات الميقاتية / الدورية / التتابعية؛ لصالح التزمن الداخلي، وارتباطه بالفعل الفلسطيني، والنظر إلى ما تحقق، وما سيتحقق في القادم؛ ولذلك كانت الحاجة كبيرة لشعر يغوص في عمق الذاكرة الجمعية، ويعالج أزمة الراهن الاجتماعي، والسياسي.

---

(1) مجموعة كتاب دراسات وشهادات –محمود درويش المختلف الحقيقي– 1999م. دار الشروق، عمان، الأردن، ط1. مقال لـ(ادوارد سعيد) ترجمة صبحي حديدي، ص227–228.

إن الشاعر وهو يداعب غزالة الزمن إنما يتقنص الفرصة للولوج إلى الزمن، والسؤال الفلسطينيين الملحين، والدائمين، واللذين يأخذان بعدا سرمديا أبديا غير متناه. وتبقى رحلة الفلسطيني /الشاعر، هي رحلة عبر الامتدادات اللا محدودة، وكأنه بذلك يطاول الزمن في لا محدوديته، فيصبح الماضي، والحاضر، والمستقبل زمنا واحدا هو زمن الانتظار، زمن الغد، والفجر، في حالة من الترقب، والتوجس، والقلق، تغلي جميعها في مرجل الكلمات الشاعرة، وهي تعانق عبق الحياة، وتتشبث ببقية الأمل، وبرمق العيش. وحينها يأخذ الموت شكلا فلسفيا، ينبع من نظرة مختلفة خارجة من صلب الحداثة، ومن روح العصر المعيش، بتجهمه، وتطوره، وانهماكاته، في انقلاب هائل لمؤسسة المفاهيم الإنسانية، فالموت معادل لحرمان حب الأم، وحنانها، ولكنه يرفض الاستكانة إلى الموت الأبدي، ويحن إلى الانبعاث، وكأن العودة إلى الأرض/ الأم، ليست سوى الانتظار لولادة جديدة. والحالة هذه فإن الزمن الميقاتي الفيزيائي، يصبح ذا أهمية قصوى منظورا إليه، بارتباطاته التاريخية، أو السياسية، أو الاجتماعية، أو الثقافية، ويصبح غير ذي زرع بمعناه الفيزيائي المحض، وهنا فإننا أمام منظومة معرفية، وخطاب محوسب وفق الرؤية الأدبية والجمالية، من خلال الاتساق، والانسجام، كنظرية تبحث في تحقق تماسك النص، وتآلف عناصره، وتضافرها، مستعينا الشاعر بمخزون هائل من المقولات الفلسفية، والنفسية، وعلينا حينها أن نرقب بعناية وتركيز كبيرين تلك الإحاطة بالامتدادات التاريخية، وهو –أي الشاعر– يسبر غور المحيطات الأسطورية، منقبا عن مناجم الحكايات القديمة، وباحثا في إرث من ذهب، من عهد بابل، وتدمر، وصولا إلى الأندلس؛ ليتمكن من التعاطي، والتواصل مع الوجود، المشبع بمرجعياته؛ليكتشف اللحظة الشعرية، التي تحتاج لوقفات مطولة، وتركيز عال. وإذا كانت الدوال تبحث عن مدلولاتها وسط حالة من التكثيف، الذي يهدف إلى تفجير صندوق المعاني فإن النظام الزمني في القصيدة هو الآخر يتحرك بحيوية؛ لتحقيق المضان المقصودة؛ لخدمة رؤية الشاعرعبر التشكيل المكاني، والزماني معا من هنا فإننا أمام شبكة من العلاقات، التي يهندسها الشاعر، وترتقي بقدر ما يمتلك الشاعر، في رصيده من مخزون، من الأخيلة، والمعاني، وما تكنزه خلفيته المعرفية، من ثقافة على اختلاف مشاربها، وأصولها. وحسبنا أن الشاعر

مدار البحث، يمتلك في رصيده، ومخزونه الثقافي، ما يجعله بناء متطاولا قل نظيره، وعز، في أزمنة القصور، والانحدار. فالزمن الذي لم تكن دقائقه تعني شيئا بالنسبة للشاعر أصبحت تعني أشياء كثيرة، إذا تم في داخلها فعل فلسطيني[1]. والرؤية الشعرية مطوعة برؤية مدوية للزمن، لا ترى في الشيء مركباته بقدر ما ترى فيه الشيء نفسه، وهي بالتالي أقدر على مداخلة الأشياء، والنفاذ إلى ما تنطوي عليه من الأسرار والدقائق، ثم إنها بتحويلها للمتعاقبات - مرتكز الزمن الرياضي - إلى متزامنات تتمي الحضور للذات نفسها؛ فتتيح لها إمكانية الاستغلال الجيد لطاقاتها الشخصية، واستعمالها لفهم أعمق، وأشمل للواقع[2]:

كم مرة سنموت حول الموت ؟ كم قمرا سيبرينا ويذهب ؟
ها نحن نمتص الحياة دقيقة ودقيقة بين الجثث
ونؤجل الجرس الأخير [3]

....

أريد مزيدا من العمر كي يعرف القلب أهله
وكي يستطيع الرجوع إلى...... ساعة من تراب[4]

....

عمن يفتش عازف الجيتار إن غاب النهار....... ولا صدى إلا الصدى
عد الدقائق عدها تجد السؤال عن السؤال كما هو
تجد الرحيل هو الرحيل[5]

---

(1) النابلسي، شاكر. (1987م). مجنون التراب -دراسة في شعر وفكر محمود درويش-، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، ص528.

(2) زايد، الزمن ودلالته، ص17.

(3) خرج الطريق، 1984. الكرمل، عدد13.

(4) درويش، الأعمال الكاملة، ورد أقل، ص505.

(5) خرج الطريق.

إن الانتقال من الذاتي إلى الكوني يعبر بطريق الزمن، وكأن دورة الحياة هي كما يراها العربي القديم، مرتبطة بالزمان أكثر من كونها مرتبطة بالمكان[1]. فالزمن لديه لم يعد مجرد حركة فيزيائية تدور عجلته؛ لتدل على وقت ما، قلَّ أم كثر، انقطع أم اتصل، فقد أصبحت الدقائق تتسم بسمات تجعلها قابلة للامتصاص، والتشرب، فهي ذات مذاق، وطبيعة مادية، تفعل فعلها في الجسد الفلسطيني، الذي يتجرع الآهات والويلات؛ ليضعنا الزمن قبالة الوجه المعرفي الاجتماعي له؛ بوصفه صورة محملة بطبيعة حياة مجتمع ما، وبعاداته، فهو يتجاوز مفهوم الحدث الزمني التاريخي، ويغدو فكرة زمانية اجتماعية تتجاوز الطبيعة الموضوعية، تعي الواقع، وتعبر عنه، فمن الكينونة إلى السؤال الوجودي، في مسيرة البحث عن الهوية، والتاريخ، والأجداد، هو السؤال عن الزمان، والمكان الفلسطينيين، في دائرة الوجود الإنساني ؛ ليبقى الزمن هو السؤال الباحث عن الإجابة المغيبة الدفينة، فهو شبيه برحلة الفلسطيني التائه في مفازات الردى، فهو الرحيل حسب.

وهنا يغدو الزمن ثقيل الوطء؛ لأنه التيه الذي يلف ركام الجسد الفلسطيني، حيث الارتحال الدائم إلى اللا عودة " أما أنتم فإن جثثكم تتساقط في هذا القفر، ويبقى بنوكم في الصحراء أربعين سنة تعانون من فجوركم، وتحملون أوزاركم أربعين سنة، كل يوم بسنة، على عدد الأيام الأربعين التي تجسستم فيها "[2].

فالزمن لم يعد كما عبّرت عنه الدراسات العربية القديمة المبكرة قياساً للعمر، ومدة البقاء، بل صار تجربة اجتماعية مادية، ونفسيّة تنطوي على وعي لتعاقب الأحداث: ميلاداً، وموتاً، ليصار إلى ربطها بالزمن الطبيعي انطلاقا من أهمية الموقف الاجتماعي النابع من شعور فردي، وجماعي بهول الفاجعة، يبرر ذلك المآل ما سعى إليه درويش وهو يطوي المراحل، ويلف الأزمنة؛ مستنطقا الزمن العربي بشكل عام، والزمن الفلسطيني، على وجه الخصوص. إذن لأمر ما في نفس (درويش – يعقوب)

---

(1) جيدة، عبدالحميد. 1980م. الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، مؤسسة نوفل، بيروت، ص268.

(2) كانترز، كينث وآخرون. 2002م. التفسير التطبيقي للكتاب المقدس، شركة ماستر ميديا، القاهرة، ص304.

كان الانتظار أمام عتبة الزمن، في محاولة؛ للخروج من بؤس الزمن الحاضر؛ ليمسك على جمر الزمن الماضي، ويصهر جليد الأزمنة الحاضرة، في علاقة حوارية تتلاقح بحرارتها التعابير الوافدة منها، والأصلية؛ لتضع القارئ أمام رؤية درويشية، ضمن دائرة التواصل اللفظي، والحضاري، والإنساني، بل ضمن دائرة التواصل الوجودي. يقول " درويش":

في كل شيء كان أحمد يلتقي بنقيضه.
عشرين عاما كان يسأل
عشرين عاما كان يرحل.
عشرين عاما لم تلده أمه إلا دقائق في
إناء الموز
وانسحبت
سافرت الغيوم وشردتني
ورمت معاطفها الجبال وخبأتني(1)

إن الترقب، والانتظار، والسفر المتوالي، ووحشة الاغتراب، والوداع، والتعبير عن البداية، والنهاية، والخروج، والدخول، ورصد الأمكنة، واصطحاب البحر، الذي يحمل سفن الرجوع، وسفن الرحيل، كل ذلك ينطوي عليه النص الدرويشي، بما يحمله من دلالات متكررة للزمن. وعند النظر في الإنتاج الشعري "لدرويش" سيتبين للدارس غلبة الجمل الفعلية، مما يشجع على القول، بأن النص الشعري لدى "درويش": " يتجه إلى الحركة، مرتبطا في ذلك، بالبعد الدرامي، الذي أنتج ميلا إلى كتابة القصيدة الطويلة، التي تمور بحشد هائل، من الحوارات، والمشاهد، والتداعيات منتجا في الوقت ذاته: " الحوار بين شطري الوعي"(2).

فنحن أمام اتساع ثقافي يتمتع به "درويش" انطلاقا من شخصيته المندمجة بسيرة جمعية، ذات أبعاد نفسية عميقة يشكل الغياب، والافتقاد، وتشظي الذات: عناصر

---

(1) درويش، الأعمال الكاملة، أعراس، ص304.

(2) علي، ناصر. 2002م. بنية القصيدة في شعر محمود درويش، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، ص117.

الحضور الشعري، تقف جميعها؛ لتشكل مسافة من التوتر، والتردد، بين يقين رسولي ثوري، وبين يأس وجودي إنساني ؛ لتغدو ثيمات أساسية في ارتسام "درويش" الشعري. ومثل "بوذا" ظل أحمد في ترحاله يتبع الأسئلة بحثا عن الحقيقة، لكن ليس للوصول إلى "النرفانا"، بل للحصول على هوية، سؤال يهبط به، وآخر يصعد...وهكذا سؤال يجر سؤالا، وسؤال يفضي إلى سؤال... رحيله في الأسئلة بدأ منذ ولدته أمه، فما أن خرج منها حتى ألهتها عنه المأساة " عشرين عاما كان يسأل...عشرين عاما كان يرحل، عشرين عاما لم تلده أمه، إلا الدقائق في إناء الموز، وانسحبت "، هي إذن صدمة الولادة العسرة المتعجلة، فما كان فصام" أحمد" إلا الدقائق، التي لفظته فيها من بطنها...الجنين في أمان ورعاية مادام في الرحم، فمتى خرج إلى عالم آخر، واحتاج إلى أمان آخر، ورعاية أخرى، وما اندفاع الطفل إلى حضن أمه في اللعب، أو في البحث عن الحماية، إلا التعبير اللاواعي في العودة إلى جوف الأمان /الرحم . من هنا نفطن إلى المقابلة بين الأم /المرأة /الأرض، الأرض المفتقدة الغائبة، التي ولدت الناس و" أحمد"، في التشرد الكبير.

ومن التاريخ الديني قرأنا عن " موسى "– عليه السلام – الذي فصلته أمه عنها غصبا، وهو رضيع، وألقته في صندوق على صفحة النيل، عشرون سنة ممضة ألا تكفي؛ لتجعل من " أحمد " بركانا متفجرا، من الغضب ؟!(1). وفي انتقالات الزمن نلحظ الارتداد إلى بدايات السؤال المضني، السؤال الباحث عن الهوية، والمصير، والأنا الفلسطينية؛ ليأخذ السؤال الصفة الانزلاقية مثله تماما، مثل الزمن بطبيعته المرنة المتمددة، فالسؤال كائن يعيش بين جنبات الشاعر / أحمد إنه السؤال الناهض إلى الوجود، والصوت الذي لا يعايش إلا صداه، فأي صورة ميلودرامية يرصدها درويش ؟! وأي عناق يطاول مدى هذا العناق؟!.

فهو السؤال المتطاول إذن، الذي يفجر في كوامن النفس، أبحارا من الحنين، والشوق؛ ليعطي بذلك كسبا إنسانيا من خلال الامتدادات الزمنية، والرحلة في فضاءات السؤال المتكرر، والغوص في أعماق الذاكرة الجمعية، في تراء لقصة موسى– عليه

---

(1) الحاج صالح، محمد إبراهيم. (1999م). محمود درويش بين الزعتر والصبار، دراسة نقدية، دمشق، وزارة الثقافة، ص38.

السلام– في رصد مكثف يثبت فاعليته في لحظة المواجهة، حيث تظهر الترائيات، التي تكسب "أحمد" شرعية مافعل، ولكن ضمن منظور شعري عابق ببلاغة القول، وإنسانية الطرح. من هنا تحديدا أهمية الرسالة الأدبية ذات البعد الأيديولوجي المرتبط بالشأن، والقضية؛ لتأخذ حراكا ليس جماليا فحسب، بل ومضمونيا محملا بشحنات إنسانية، عميقة الطرح، فيأخذ " أحمد " صورته عبر تموجات من المد الزمني: الرجوع – عشرون عاما – إلى الوراء والسؤال باق ومتكرر، في إدانة صريحة للمؤسسات السياسية، والعقل الحاكم، والدقائق تأخذ أهمية قصوى في سياق الحدث الزمني، فهي مدة الولادة التي لا تتكرر، ويبدو أن الشاعر يستغل الماضي؛ ليكرس وطء المأساة، فالسؤال مدته عشرون عاما وكذا الرحيل، والولادة منذ عشرين عاما لم تدم إلا الدقائق، ويستمر الزمن الماضي حيث تنسحب الأم، في حالة من اليأس المقنع؛ لتصوير عجز الأمة /الأم، وتخليها عن أداء دورها المنوط بها، وتتحد الطبيعة مع قوى الواقع، فتسافر الغيوم، ملقية بالشاعر/ أحمد، في العراء؛ ليلقى المساعدة من الجبل، وكان الشاعر حاذقا في استعماله لمفردة " الجبل "، في قلب لتوقع القراء، والابتعاد عن الدلالة الرمزية المعهودة، فقد أعلن "تين" " أنه من المستحيل في الفن أن ننقل المعطيات كما هي، وأنه على الفنان أن يختار، وأن يغير، في الحقيقة الواقعية "[1]، فقد عهدت الذاكرة الجمعية العربية الجبل مكانا للضياع والفقد، وهو ارتفاع، وحاجز، ونهاية[2].

فإذا استعرضنا الأوصاف، التي ملأت أقاصيص "ألف ليلة وليلة " ألفينا هذا النمط من المكان: ".. الملعون، أو المسحور، أو الخرافي، ليس عجيبا خارقا حسب، إنما كان شريرا، لم تكن سفينة تمر بالقرب منه، إلا وكان يصيبها من شره المستطير؛ فتتمزق أجزاؤها، وتتساقط ألواحها، وتتطاير مساميرها نحو الجبل الملعون، وما ذاك إلا بحكم الجاذبية الشديدة، التي كانت العفاريت العاتية، جعلتها فيه؛ لتخويف الإنس "[3]. ولعل " درويشا" وهو يقلب دلالة الرمز يحيلنا إلى الواقع كمرجعية أكثر من كونه يتعمد

---

(1) البيرس. 1982م. تاريخ الرواية الحديثة، ترجمة: جورج سالم، منشورات، عويدات، ط2، ص75.

(2) مونسي، فلسفة المكان في الشعر العربي، ص66.

(3) مرتاض، عبدالملك. 1993م. ألف ليلة وليلة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ص32.

إيراد النص الغائب، أو لنقل أن الملامسة تستشف التاريخ ولا تقصده، فهذا العالم لم يعد يسكنه إلا الأشرار، في إشارة إلى خلخلة الموازين، غير المنضبطة، فمن يلقي بالمعطف هو الجبل، والمجاز يحيلنا إلى الساكن فيه، وهي صورة متعمدة تنم عن ذكاء وقدرة كبيرين في تحوير الرمز، ربما مجاراة للموازين المقلوبة، التي تقصي صاحب الحق عن حقه، وتحيله مشردا، باحثا عن رقعة من الأرض بعدما كان يملك الأرض وتاريخها، فهشاشة الوجود الفلسطيني جعلت الشاعر يعيش حالة سباق دائم مع الزمن؛ لإثبات زيف القيم، التي تحكم عالمنا المعاصر، وهذا المصير ليس بدعا في التاريخ، أو الذاكرة الجمعية، وهنا علينا أن نسجل للشاعر تلك الثقافة العالية، والحس التاريخي العميق، الأمر الذي يتطلب من الدارس معرفة ومراجعة الأساطير: أساطير كنعان، وسومر، وبابل، والإغريق، ومصر الفرعونية، والعهد القديم، والقرآن الكريم، والإرث اللغوي العربي خصوصا الشعر منه، كيف وهو يرى في أبي الطيب المتنبي جدا له .

فقد داخلنا الماضي حين استحضر " درويش" – ولو على سبيل الاستيحاء – قصة موسى – عليه السلام – وإنطاقها للشهادة على الحاضر؛ لفضحه وإبراز معايبه[1]، فالجبل يرتبط بسيرة موسى النبي –عليه السلام –، فلا يكون استعمال المعرف، إلا لمعلوم من المكان، وقد استعمله الله –عز وجل – مرتين بصيغة المفرد في سورة " الأعراف " حينما سأل موسى – عليه السلام – ربه الرؤية، وكانت رحمة الله –عز وجل – أن جعله يجرب معاينة تجلي الله –عز وجل – لمن هو أشد منه قوة، وأمتن صلابة، وأوسع جثة، فكان الجبل[2].

يقول رب العزة: " ولما جاء موسى لميقاتنا وكلمه ربه قال ربي أرني أنظر إليك قال لن تراني ولكن انظر إلى الجبل فإن استقر مكانه فسوف تراني فلما تجلى ربه للجبل جعله دكا وخر موسى صعقا فلما أفاق قال سبحانك تبت إليك وأنا أول المؤمنين " صدق الله العظيم[3]. فالشاعر/ أحمد، في بحثه عن الحقيقة / حقيقة الوجود، يسلك

---

(1) الرواشدة، سامح. 2006م. مغاني النص –دراسات تطبيقية في الشعر الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ص47.

(2) مونسي، فلسفة المكان، ص70.

(3) سورة الأعراف، الآية143.

السبيل الأكثر وعورة / الجبل، رغم ما فيه من وحشة المكان، وصعوبة العيش، وتقطع السبل، ولعل العودة إلى النص القرآني، فيها تسلية لنفس الشاعر /أحمد، فرغم أن القوي هو من يرسم ويتحكم، ويغتصب، ويصادر، ويسلب، ويمنح، ويعطي، إلا أن هناك قوة أكبر تتمثل، بالقوة الإلهية – الزمن الإلهي – المنتظرة والمرجوة، وفي ذلك تسليم بما هو راهن بانتظار العدل الإلهي / الزمن الإلهي، مع ملاحظة ان تعامل درويش مع النص القرآني يأتي في إطار المكونات الثقافية باعتبارها هوية لها ظلال وجودي . فصيرورة الزمن تتحرك عبر مساحات يتقاسمها الحاضر، بفضاعة الواقع، والماضي بأمله المنشود، والمستقبل بمشهدية ترسم قتامته، وترصد انسداد سبله . وإذا ما نظرنا في النص عميقا تلبستنا حالة الغربة، التي يحس بها كل غريب، وسيعتلي النص أفاقا إنسانية: هوميروس، والإلياذة، والأوديسة، وأوليس الذي جاب البحار ضائعا، مما يدفعنا إلى محاولة البحث عن نقطة الالتقاء بين أوليس التاريخ، وأوليس الإغريق. وأوليس غريب ضائع يجوس هاهنا، في هذا الزمن، زمن كتابة القصيدة . ويتخلل الزمن الفيزيائي ثنايا المشاهد الدرامية، في عرض للواقع بكل تفاصيله، ولكنه عبور غامض ملتبس، لما يمور فيه من تكثيف مقنن لجماليات المكان والزمان، والأرض الأسيرة في كل الأزمنة جعلت "درويشا" مذهولا أمام مصائب شعبه، كما هي مصائبه النفسية والفكرية، فهي الوردة التي لا يمكن إدراكها في زمان أو مكان. وتعكس جدلية الحضور والغياب، في موضوع القصيدة ومناسبتها جدلية الواقع الموضوعي، والواقع الفني، والعلاقة القائمة بينهما. فإذا كان الواقع يزود شاعرنا بما حدث، فإن " درويشا" يزود الواقع من جهته بمعنى ما حدث، وبدلالاته، وبأبعاده حسب رؤيته وتفسيره، لهذا الواقع. وطفولة الشاعر هي ذكرياته في ربوع الوطن المحتل، وكما يوصل الموت والذكرى إلى الحبيبة – الأرض، فالطفولة كذلك تعيد صورة "درويش" المناضل أيام وجوده في فلسطين، وفي استيعابه للرمز سعى "درويش" إلى تخطي الحدود المعجمية، وحتى الدلالية البسيطة، إلى شحن (ديناميكي) بالأنماط الأصلية، أو الأولية للاشعور الجمعي الفلسطيني، فقد تجلت خصوصية "درويش" في تحويله الرمز إلى نمط أعلى تعود بالذات الوطنية الجمعية، إلى منابعها الفلسطينية الكنعانية الأولى.
يقول الشاعر:

ذات يوم سأجلس فوق الرصيف....رصيف الغريبة
لم أكن نرجسيا، بيد أني أدافع عن صورتي
في المرايا. أما كنت يوما،هنا، يا غريب ؟
خمسمائة عام مضى وانقضى، القطيعة لم تكتمل
بيننا، ههنا، والرسائل لم تنقطع بيننا، والحروب
لم تغير حدائق غرناطتي. ذات يوم أمر بأقمارها
وأحل بليمونة رغبتي... عانقيني لأولد ثانية
من روائح شمس ونهر على كتفيك، ومن قدمين
تخمشان المساء فيبكي حليبا لليل القصيدة... [1].

إنه مشهد درامي بامتياز، فمن حيث المكان هناك انتقال من مكان إلى آخر: الرصيف، القمر، الشمس، الشرق، الغرب.... ومن حيث المدن: غرناطة، فاس، أثينا، دمشق، ومن حيث الزمان نراه يقفز قفزات متتالية: خمسمائة عام، يوم، الليل، النهار، الخريف.... التاريخ، إنه يمر فوق الرصيف من أول المشهد إلى آخره، والشاعر الرائي مذهول من هول المشهد . ومن حيث الحدث: غريب يطرح على الرصيف لا دور له في هذه الحياة، لتبدو الصورة بأكملها مشهدا يمكن اختزاله على النحو التالي: شعب كله – وهو هنا (أنا الشاعر) – جالس على الرصيف ينتظر بعيدا، أي دور في الحياة؛ ليحقق له مكانا في هذا العالم، ثم يستعين درويش بالزمن خمسمائة عام مضى وانقضى – العام الذي سقطت فيه غرناطة سنة 1492م – وآخر معقل عربي في الأندلس؛ ليذكر بهذا السقوط سقوط فلسطين[2]. هذه اليقظة المتوثبة للشاعر، تعيد شحن الحلم عنده بمعانقة الماضي التليد، وتترافق مع الصحوة، رغبة الولادة المنتصرة ليقظة الأرض، المسكونة بالثورة، والتفجر. لقد تراصت الصورة الشعرية بقرائنها؛ لتفضي إلى معان عميقة، فعبر التلاقح، والتوالد، بين الأمس واليوم، يجري طقس الإخصاب حيث الولادة من جديد، وهنا نلحظ التعادل الموضوعي، بين العودة إلى

---

(1) درويش، الأعمال الكاملة، أحد عشر كوكبا، ص556.

(2) الشرع، علي. 2002م. محمود درويش شاعر المرايا المتحولة، وزارة الثقافة، الأردن، ص202.

منابع التاريخ، وما يصنعه ساعة الحلول من ولادة، وبين ما تضفيه أسطورة "بعل " من سمات الاستمرارية والخصب[1]. واللحظة الزمنية هنا لا تتقيد، ولا تتوضع بمكان واحد، وكأنها لحظة هاربة من سوط الحاضر؛ لتبحث لها عن مخبأ يقيها جوره واستبداده، فمن الحاضر ينطلق الشاعر مطاردا غزالة الزمن؛ ليقبض على لحظة الانتصار ؛ لتمنحه وفرا، ومخزونا شعوريا يجابه به إحباط الواقع، وألمه، فمهمة الشاعر هنا إعادة التوازن لدورة الحياة، وترميم بيته اللغوي؛ ليرسم وطنا قوامه الكلمات مادام أن الذي يجب أن يكون ماديا، ليس بالإمكان واقعيا وفعليا، ليتجاوز الشاعر المنظور، في ترحال إلى مواطن الحلم الأولى (الأسطورة) مفتشا في كل ذلك عن اسمه، ووجوده، وهويته. يحاول "درويش" من خلال النظر في المرايا، أن يزيل الغموض الذي يلف نفسه، فالوعي الفلسطيني حين يتحلق حول الأرض/ المكان، بنبرة مليئة بالحنين، فإنه يهيئ للفعل التاريخي؛ فيقوم الشاعر /الجماعة، بإعادة صياغة الزمن، من خلال المحاورات والاستدارات؛ ليرسم إطار الحركة؛ وليصبح وعيه ذاكرة الجماعة، التي تلتقط من اليومي المباشر، لحظة الامتداد إلى الزمن العربي[2]. علاقات جدلية بين الزمان والمكان، وبين الموت والعدم والخلود، كأشكال زمنية تؤسس لعلاقات جدلية بين المستقبل والماضي، وبين الماضي والمستقبل، رؤى وجدليات تتماهى، وتتحاثث مع حالة شعرية تبحث في الخلود البشري، والسفر خارج الزمن باتجاه المستقبل، أو الماضي. إن الشاعر لا يقتنص المدهش، ولكن المدهش يأتي من سياق العلاقة نفسها حين تصبح فعلا[3]، ولا يكون ذلك إلا بطريق إلغاء الزمن، وتجاوزه، وكذلك إلغاء التأريخ الذي يقتل الإنجاز، وبذلك نكون قد توصلنا إلى العملية الأكثر جدية، في الوصول إلى إمكانية الخلود والسفر في كل الاتجاهات، دون أن يكون الزمن عائقا أمام مسيرة إنجازنا، بالإضافة إلى الإسهام في تأطير مشروع نهضوي جاد يؤسس لجيل يعي شروطه التاريخية، وفق منظومة معرفية يكتشفها هو بذاته، وليس المعارف التي

(1) القمني، سيد. 1993م. الأسطورة والتراث، سينا للنشر، القاهرة، ص124.

(2) خوري، الياس. 1982م. الذاكرة المفقودة، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، ص268.

(3) مغنية، أحمد جواد. 2004م. الغربة في شعر محمود درويش دار الفارابي –بيروت – لبنان، ط1، ص122.

أنجزتها الأجيال السابقة، على أن يكون الفكر دافعا أوليا له من أجل المعرفة، وأن لا يشكل الماضي له سوى مستند للانطلاقة الأولى، التي تتمثل بالحاضر؛ ليصل إلى الآفاق المستقبلية، التي تحقق طموحه القادم، بالعبور إلى الخلود، والبقاء الإنساني المأمولين. ولا يكون ما نصبو إليه إلا بامتلاك الأولية المعرفية الكافية، والتسلح بالخلفيات الموضوعاتية؛ لامتلاك أفق اللحظة الزئبقية، التي ترحل عبر الأزمنة الممكنة منها، والمتمكنة بزمانها، وتزمنها. فما دلالة المرايا هنا ؟ لاشك أنها حملت ذكريات الماضي، وهي هنا كأداة: وسيلة لإعادة النظر في الأشياء، وهي أداة عقلية، لإنجاز التعبير تنضم إلى غيرها، في تجاوزها للواقع(1).

فالناظر إلى المحتوى الشعري الحديث بشقيه: الشكلي، والمضموني، يستكشف دون عناء أن العنكبوت قد حاك شباكه، ونسيجه عليه، وقد أورده أغمض مورد، ونأى به إلى جانب المفكرين، والعقلاء، ونبذ عنه كل من ضاق أفقه، وقل وعيه، وعمقه. فغدت القوالب الشعرية قوالب ثرية يودعها الوادع من خلجات نفسه، المنطوية على قدر كبير من العمق، والتعقيد، في تشابكية تنطلق من الكوني الخاص، في بحث دؤوب عن الحرية، كقضية وجودية إنسانية، عبر امتدادات الزمن، في الماضي، والحاضر، والمستقبل، وصولا إلى الكوني العام، انطلاقا من مقولة: إن الوجود الإنساني وجود إمكاني لا محدود. فإذا كانت النظرة إلى الفلسطيني، لم تتجاوز حدود: مهاجر، مشرد، لاجئ..... فإن النظرة في المرايا التاريخ، الذاكرة، تعيد الأمور إلى نصابها، وتحقق مبدأ العدالة المفتقدة. من هنا كان لفعل المرايا دورا وسيطيا مهما، حيث ربطت بين الماضي والحاضر، ووقفت فيصلا بين الحق والباطل، وأثبتت بالتالي شرعية الوجود الفلسطيني، في حرب انتصرت فيها إرادة الكلمة الشاعرة؛ لتحل بشرعية طرحها، بديلا عن الشعوب وحكامها، عن البنادق وحامليها، في رفض مقيت للحظة الاندثار والزوال، ولعله المبرر الأكبر "لدرويش" شعريا، حين يستنطق الجوامد، ليستحضرها كرموز فلسطينية، أو كبوابة من بوابات فلسطين الرئيسة(2). ويعيد درويش مع كل ذلك علاقته بالشعر وفق إطار يخدم نظرته الحداثية " فإن الشعر بشكل عام هو رحلة بين

---

(1) عيد، رجاء. 1979م. دراسة في لغة الشعر، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، ص39.

(2) النابلسي، مجنون التراب، ص371.

الثقافات، واللغات، والأزمنة، لا يستطيع الشعر أن يكون وطنيا بالمعنى الضيق للكلمة، ولكن بسبب وجود تعاقد موضوعي، بين الشعر والجماعة، وباعتبار أن الشاعر ابن نتاجه وظرفه التاريخي، فإن له دورا في بلورة الهوية الثقافية لشعبه "(1). وينتظر الغريب على الرصيف مبادرات السلام التي يصنعها غيره، ودوره أن يحلم، ويعد السنين، لكن الزمن يمضي، مما يجعل الشاعر مذعورا مما يرى. وفي غياب ما يبعث على الأمل والربيع في نفس الشاعر نراه يعرج على الخريف بوصفه رمزا من رموز التغير، وهذا التغير له معنى خاص في نفس الشاعر، إذ يعانق المعنى الخارجي لفصل الخريف بما يشي من انتهاء، وزوال، واندثار المعنى الداخلي في نفس الشاعر التي تستبطن أزمنة الخريف المختلفة: الخريف العربي، و العاطفي، والنفسي، والإنساني، وآخرها الوجودي، يقول الشاعر:

مر كل الخريف، وتاريخنا مر فوق الرصيف.......

ولم انتبه! (2)

وعندما تستباح الذاكرة، وتمر مرور الكرام، ولا يعبأ بمرورها، فقد فقدت أهميتها، ومركزيتها، وتأثيرها، كفعل ثقافي، يرسم الغد ويبشر به، وأظنها صورة منتزعة، من الواقع العربي المعيش، ونظرته هذه إلى زمنه الماضي وتاريخه المنقضي بهذه الكيفية، تفسر آلية التلقي، وركون العربي العاجز، وقد أضرم بتاريخه، ومنجزاته النار وبات يرقب تاريخه من الجهة المقابلة للرصيف، فهو لا يقوى على الفعل، أو رد الفعل، في حالة من اللا مبالاة، حتى وإن مرت بجواره: خيول صلاح الدين، أو جيوش المعتصم بالله، في استقرار واضح، لذهنية العربي المهزوم، حتى في وقوفه أمام تاريخه، فهو مسلوب الإرادتين /إرادة القراءة، وإرادة الفعل، مع ملاحظة أن كلا التاريخين – المنقضي منه والحاضر – مكانهما الرصيف في وقوفهما، ومسيرهما . وربما كان الخريف بالنسبة "لدرويش" كشاعر فلسطيني، مرتبطا بالزمن، أكثر من ارتباطه بالزمن بالنسبة لأي شاعر آخر، ذلك أن الخريف كذاكرة وكزمن، يظل علامة بارزة، في المأساة العربية الفلسطينية. لكون مجموعة من المصائب السياسية العميقة، التي سببت

---

(1) دراسات وشهادات، من لقاء الشاعر مع الجمهور الفرنسي، ص34.

(2) أحد عشر كوكبا، ص556.

أذى كبيرا للقضية الفلسطينية، وأرهقت خاصرة الشعب العربي في فلسطين، قد حدثت في هذا الفصل الرمادي، فحفرت هذه الأحداث أخاديد عميقة، في تجربة الشاعر الفنية، وشكلت له علامات وقوف، وتأمل طويلة، فقد طعنت خاصرة فلسطين، وقلبها، في مناسبات خريفية كثيرة[1].

وفي الخريف تستكمل دورة الحياة (شتاء، ربيع، صيف، خريف)؛ لذا فهو رمز لهذه الدورة، أو لهذه العودة :

خريف جديد لامرأة من النار: كوني كما خلقتك الأساطير

..... لا أريد الرجوع إلى جسدي، لا أريد[2]

....

لنا في الخريف قصيدة حب...قصيدة حب قصيرة

تدور بنا الريح، ياحب، نسقط قرب البحيرة أسرى[3]

وهو رمز للمصائب الإنسانية الفلسطينية:

كأن أناشيدنا في الخريف أناشيدهم في الخريف

كأن البلاد تلقننا ما نقول

ولكن عيد الشعير لنا، وأريحا لنا، ولنا

تقاليدنا في مديح البيوت وتربية القمح والأقحوان[4]

بحر لأيلول الجديد. خريفنا يدنو من الأبواب

بحر للنشيد المر. هيأنا لبيروت القصيدة كلها[5]

أما الساعة كبعد فيزيائي فقد أخذت بالانحسار ثم التلاشي، إذ إن حالة الاستغراق، التي يعيشها الشاعر / الشعب، جعلت من هذا الميقات بساطا للتطواف عبر مساحات

---

(1) النابلسي، مجنون التراب، ص553.

(2) درويش، الأعمال الكاملة، ورد أقل، ص506.

(3) درويش، الأعمال الكاملة، أحد عشر كوكبا، ص576.

(4) المرجع نفسه، ص577.

(5) درويش، الأعمال الكاملة، مديح الظل العالي، ص349.

الذاكرة، فكانت الساعة تأخذ أفقا غير محدود، فربما امتدت الساعة في تزمنها امتدادا، يغطي حاضرا بأكمله، أو تاريخا منقضيا بحدوده الزمنية الكاملة، يقول الشاعر:

ستنقصكم ساعة للتأمل في كل شيء لتنضج فيكم
سماء ضرورية للتراب، ستنقصكم ساعة للتردد ما بين درب
ودرب سينقصكم يوربيدوس يوما وأشعار كنعان والبابليين
تنقصكم أغاني سليمان عن شولميت، سينقصكم سوسن للحنين(1)

إن الساعة تحتوي الحاضر بأكمله لأنها أيقونته التي تطبعه بطابعها، فهو حاضر يسابق الزمن، في مسيرة التقدم والرقي؛ ليعلن تفوقه الحضاري، ونجد الالتفاتة المهمة، في رجوع الشاعر إلى جنبات الماضي، حين يقرن بين ساعة الحاضر، وساعة التاريخ المنقضي، في مفارقة زمنية، بين ساعة الأمس التي أحيت الجانب الإنساني، وعاش بكنفها، وبين ساعة الحاضر، التي ألغت هذا الجانب، بل وقلبته رأسا على عقب، فلو قارنا بين محتوى الساعتين، أمكننا أن نتبين عهر الحاضر، وتمرده على قيم الإنسانية، فما هو مفقود اليوم، قد اكتمل ونضج بالأمس، لذلك فهي حاجة للنظر، في المرايا؛ لاستذكار القيم الإنسانية، التي فرغ منها الحاضر، والذي غدا كرة حديدية جوفاء تسحق ما يعترض طريقها، حتى إنسانية الإنسان . ويكرر الشاعر الفعل: (تنقصكم/ ينقصكم) خمس مرات في مقطع واحد، وهو تكرار يؤكد افتقاد الحاضر لقيم الإنسانية، وجوعه الحضاري؛ فكانت العودة إلى منابع الحب، والتسامح، عبر تعالق، مع حب سليمان (لشولميت)، وهي بالمناسبة صاحبة بشرة "سوداء" والتي أصبحت فيما بعد " رمزا للنفس البشرية، في الصوفية المسيحية المتطلعة، لسكنى الرب، و الهائمة في البراري"(2).

فالساعة ذات محتوى متغير الأبعاد، ومتحرر من السكونية، والجمود، ومتفلت من قيود الزمنية الصارمة، ببعدها الفيزيائي المحض، فهو يجوب الحاضر ليرصد شمائله؛ ليقيم علاقة عبر جسور اللغة بين الحاضر، بما يعتريه من نقص وهوان، والماضي المسكون، بقصص التحرر والثراء الإنساني؛ ليجسد روح المفارقة ليست الزمنية حسب

(1) درويش، الأعمال الكاملة، أحد عشر كوكبا، ص564.

(2) فضل، صلاح. 1980م. أساليب الشعرية المعاصرة، دار قباء، القاهرة، ص226.

بل والدلالية، انطلاقا من كون اللغة وسيلة الأديب؛ للتعبير والإبداع، وهي موسيقاه، وألوانه، وصوره، وأفكاره، يصنع منها كائنا ذات ملامح، وسمات فيه نبض، وحركة، وحياة، فيصوغ تجربته، في قالب لغوي مؤثر يكشف فيه عن حقائق الأشياء، ويخرجها في أدق صورة، وأعمقها، ويقرب بين المتباعدات، ويؤلف بين المتناقضات، ويصور الغامض المبهم، بأوضح الألوان، بما يمتلك من وسائل التركيب اللغوية، والتقنيات البلاغية، ويكون ابتكاره في مدى سيطرته على عناصر لغته، في استثماره لخصائص ألفاظها، وعلاقاتها، وما توحي به من ارتباطات، ومن قرائن، فالأديب يستخدم لغة الجماعة على أنها لغته وحده، بحيث تصبح هذه اللغة في يده لغة جديدة ومختلفة، وهذا الاختلاف وتلك الجدة هما معيار الجودة والإبداع، فعملية الإبداع، الشعري كما يرى عزا لدين إسماعيل " تتمثل أقوى ما تتمثل في إبداع اللغة. والشاعر الخلاق، هو الذي يصنع لغته[1]؛ فكان أن اتكأ الشاعر على أسلوب المفارقة، من أجل بث الروح الجديدة في الألفاظ، مدفوعا بكثرة المتناقضات في العصر الحديث، والكبت السياسي، والاجتماعي؛ مما حدا به لانتهاج أساليب المراوغة، في عرض الحقائق المرة، والانتقادات الصارخة، في مفارقات جدلية تهدف إلى الإقناع، عن طريق رسم صورة تجمع، بين المتناقضات في لوحة واحدة، بأسلوب يتضمن سخرية مبطنة، من الواقع المرفوض . فالساعة الماضية من الزمن المجيد تصبح ساعة مأمولة، تمد الحاضر بوميض يضمن له الاستمرار، والخلود ، فساعة الحاضر هي لحظة الانقطاع، أما ساعة الماضي فهي التغير، والتمدد، والسير الطبيعي، لخطية الزمن، في قلب لفلسفة الزمن، وطبيعة نموه، وسير عجلته. لقد غدا الزمن بهذا المفهوم الدرويشي الخاص، ينطلق من كون الزمن إحداثيات مكانية /جغرافيا، حيث يرمم الزمن الناضج /الماضي، ما اعتمل، واعتور الحاضر، من عوامل التجوية، والنحت، والتعرية، فكان الركون إلى إحداثيات أكثر إشراقا؛ لتمد الحاضر، بما يعينه على التجاوز، أو حتى الصمود، والمقاومة على الأقل. وتبدو صورة الحاضر الهارب إلى الماضي صورة مؤرقة تلح على الشاعر؛ لتشكل بمجملها: رؤية فلسفية بالغة التعقيد، يقمعها الحاضر؛ فتسكن متهادية بين أحضان الماضي، الذي يتشكل هو الآخر من مركب متفارق، إذ فيه

(1) إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص153-154.

صورة السلب، والإيجاب، كمكونات معرفية تظل تمد الشاعر، بدفق من الحاضر المتجدد الباحث، عن الحضور والخلود، يقول الشاعر:

.... شاهدنا غدا تحت النوافذ فاخترقنا

أسوار حاضرنا لنبلغه فأصبح ماضيا في درع جندي قديم(1)

إن الزمن المقبل عند "درويش" ينقلب ماضيا أليما، في ضبابية تعيق الرؤية، عن متابعة مداها المنظور، في غياب لعناصر الأمل، حيث ماضي النكبة المتصل مع حاضر الظلم، والطغيان؛ ليظل المستقبل مكونا من صور متشابكة من الماضي والحاضر، في بروز مريع لفلسفة الحزن، المفضية بالنهاية إلى الواقع الكئيب بأسلاكه الشائكة، عصية التجاوز؛ للحلول في لحظة أخرى . فتتوالد أسئلة الفلسطيني / الشاعر من مفهوم الوطن، وما قبله، من علاقة بالأشياء، على أن هذه التوالدية متوترة بسبب من انتفاء المفهوم فعلياً، أو ضياعه، بين آخر فلسطيني هو السلطة الوطنية، وآخر إسرائيلي محتل، وبقدر ما يتطلب التباس اللحظة والشك فيها طرح الأسئلة، بقدر ما يبتعد عنها الفعل والفاعل؛ ليتحول المشهد بجملته، إلى لحظة يباس إنساني عاطل، إلا عن فعل الانتظار، الذي هو شكل تكتيكي؛ لدفع الموت وسط عطالة متأصّلة وقدرية ترخي بخوائها الهادرعلى زمن، لم ولن يستفيد من الترسب التاريخي، إلا في تكريس الالتباس الذي (لن ينقذنا منه تربية الأمل).

بذلك يكون تبادل الاتصال بين ذات الشاعر، والعالم قائماً، على إسناد الإيصال إلى لغة الشاعر، بما هي كائن يختزن ويرى، ثم يعيد إنتاج العالم عبر الخاص، وهو هنا النص . اللغة، بما هي أداة للإيصال تفكر بذاتها، بقدر ما تتلقى معناها، من كونها حدثاً مسروداً، أسند إلى خطاب له قانونه الخاص(2)، وتبعا للنمو الذهني فإن الرؤية تتسع، وتتضخم؛ لتضم في جنباتها كونا أوسع وعالما أبعد، مما هو كامن داخل حالة الحصار الدرويشي، انطلاقا من النظر في النفس الداخلية، ونوازعها وشجونها، في حصار جديد للذات الفردية /الجماعية؛ ليكتسب الخطاب حينئذ بعدا إنسانيا، وفلسفيا،

---

(1) درويش، الأعمال الكاملة، ورد أقل، ص545.

(2) بارتن رولان. 1978م. مبادئ في علم الأدلة، ترجمة: محمد البكري، دار الحوار، اللاذقية، طبعة ثانية، ص88.

ليصبح الزمن الفيزيائي تزمنا ذاتيا في هروب إلى عالم اللاوعي الفردي، والجماعي، من هنا كان لليوم وقعا عميقا يجاوز الامتدادات الرياضية المعهودة؛ ليغدو زمنا متمددا، يعيش في اللا شعور في انقسام بين الداخل، والخارج ينطلق من الذات ليجد نفسه مزروعا بإحدى الغيمات من الزمان الفائت.أسطوريا، أو تاريخيا، يقول الشاعر:

الخميس: تكوين
وجدت نفسي في نفسي وخارجها
وأنت بينهما المرأة بينهما
تزورك الأرض أحيانا لزينتها
وللصعود إلى سبب الحلما
أما أنا فبوسعي أن أكون كما
تركتني أمس قرب الماء منقسما
إلى سماء وأرض آه...أين هما[1]

إن "درويشا" لا يسعي في نصّه، إلى ملء الفراغ البصري، الذي تخلفه الكلمات، بقدر ما يسعى إلى الامتداد في هذا الفراغ وتقطيعه، والدخول في جوانيات كتله، وسوقها باتجاه إضاءة الفراغ ذاته، بما يشير إلى محاولة إنتاج رؤية طبيعية تقريبياً، لمشهده، خاصةً وأن المسافة بين الوصف، والموصوف تتضاءل فيه، إلى حدٌ الاندماج والتوحد، أضف إلى ذلك، أن المسافة التي يراقب منها الشاعر المشهد، هي مسافة تقدم له معرفةً ورؤيةً واضحة (رؤية مسحيٌة، وعمودية، وتصاعدية). وانطلاقا من مقولة إن امتلاك الزمن غاية الغايات أولا، وبوصف الزمن صراعا يكرس الرغبة في الخلود ثانيا ؛ نجد "درويشا" المتصل مع الموروث الديني، في انقسام بين الزمنية الذاتية الداخلية (اليوم) منسوبا إلى النفس، وما يحتويه من رؤية، وما يتضام معه في التجربة الإنسانية /الوجودية، منطلقا الشاعر من نظرته الانقسامية، مستفيدا من التركة الفكرية والروحية، التي تجمع بين أفراد الأمة الواحدة؛ لتجعل منهم جميعا خلفا

(1) درويش، الأعمال الكاملة، لماذا تركت الحصان وحيداً، ص649.

لسلف[1]، فأول أسفار التوراة هو التكوين، إذ خلق الله السماء والأرض، من الماء وفصل بينهما، ثم خلق الإنسان[2]. فاللحظة الوجدانية /النفسية ترتحل؛ لتجد لها متفيأ، حيث الجميع وقوفا أمام مراياهم؛ لاستعادة لحظة البدء، وكأن الجميع في حالة استباق ليس للأمام إنما للخلف، وربما كان مؤدى ذلك عند الشاعر ما يعانية من تأزم داخلي، على صعيد النفس أو القضية، وكأن فكرة التكوين المنطوية على الانقسام صورة مكرورة، تستعاد طواعية، بسبب تماثل البشر، من ناحية البدء، والخليقة، وهو خطاب مبطن ومقنع، يهدف إلى ملامسة وجدان الآخر، الذي يتناسى الحقائق الوجودية زورا وبهتانا، وقد عبر الفكر اليوناني القديم، عن هذه الرؤية الانقسامية إذ جعلوا الإنسان نصفين: نصفا إلهيا، والآخر أرضيا، وهم على وجه الخصوص عبدة الإله (باخوس) إله الخمر، أو (ديونيس)، فعن طريق السكر يلغى أو ينتشي الجانب الأرضي؛ ليستفيق الجانب الروحي الإلهي، في غزارة، وتفتح، وارتقاء[3].

وبظني أن هذه الرؤية تنسحب على شعر "درويش"، لما نلمسه من ضياع، واغتراب يغلف نفسية الشاعر، فقد تحدث "هيجل"، عن الاغتراب قائلا: أن يضيع الإنسان شخصيته الأولى، ويصير إنسانا آخر، أغنى من الأول، وعند "ماركس" أن يفقد الإنسان حريته، واستقلاله الذاتي، بتأثير الأسباب الاقتصادية، أو الاجتماعية، أو السياسية، ويصبح ملكا لغيره، أو عبدا للأشياء المادية، تتصرف السلطات الحاكمة فيه تصرفها بالسلع التجارية، فالإنسان يضيع نفسه عندما يصبح غريبا عنها، أي عندما يفقد حريته، ويصبح مضيعا في مجتمع، لا يعترف له بأي استقلال ذاتي[4]. إن الآخر الذي يستحضره " درويش" يتجاوز (الإحساس الظاهر)، والإحساس الظاهر ينطلق في

---

(1) مروة، حسين. 1986م. دراسات في ضوء المنهج الواقعي، دار الفارابي، ط3، بيروت، لبنان، ص35.

(2) الكتاب المقدس. 1997م. دار الكتاب المقدس في الشرق الأوسط، سفر التكوين، الإصحاح الأول، ص3-4.

(3) ستار، بنية السرد في القصص الصوفي، ص40-41.

(4) صليبا، جميل. 1971م. المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والفرنسية والانكليزية، واللاتينية، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ص45.

الحواس الخمس الظاهرة، أما الإحساس الباطن فيحدث في الحواس الخمس الباطنة، والإحساس الظاهر (الإحساس المدرك)، هو أن تكون حقيقة الشيء متمثلة عند المدرك، يشاهدها بما يدرك، ونلحظ أن الآخر يفوق الإبصار، والدراية الظاهرة، إذ نحن أمام إحساس باطني يتخيل المحسوسات، ويتذكرها، في غياب المحسوسات أنفسها، وبدون وجود مؤثر خارجي، كما لو أن الشاعر كان يحلم، فحينها يكون عمل الحواس الظاهرة معطلا، ويكون المتخيل نشيطا، ويحدث ذلك عند المرض، أو الخوف، أو كما في حالة الشاعر المقموع، والمنقسم على ذاته[1]. وحينها ستتراءى لنا تلك العلاقة العارية، التي تضغط المسافة بين المتخيل، والواقعي، ولكن لا تلغيها، إذ يستمر التواجد المتبادل لكلا طرفي العلاقة، ممارساً(مقاومةً للمعنى يؤكد تلك المقاومة التعارض الأسطوري الكبير للمعيش / الحي، وللمقول[2].

هذه المقاومة خاضعة لتحوّل قاعدته: أن الواقع يمارس سلطته، على الممكن، والمحتمل، كما على المتخيل بأنواعه، رغم أن الواقع العربي براهنيته، لا يمارس سوى سلطة الانتظار، والعطالة، إلا أن محاكاةً من نوعٍ ما تمارس، على النص اليومي المُقال، من هنا نرى التحول، الذي طرأ، على الفكر الدرويشي، فلم يعد ذاك الذي عليه أن يستسلم، لمهاوي الردى، بل إن عليه، أن يبحث عن لغةٍ جديدة، ومفاهيم جديدة يقنع بها الآخرين بفعله. على أن هذا الخطاب أيضاُ، يحمل جانباً آخر، هو استمرارٌ للغة في الواقع واستمرارٌ، للمرافعة النظرية، ولدفاع عن شرعية القصيدة والقضية، إنها البنية العليا، في هرم التراكم الواقعي، للتجارب الفلسطينية، والعربية المستمرة.

1.2.1 ترائي الخروج كزمن معلن:

تمثل "درويش" واقعة الخروج، في تخط لحدود الورقة المكتوبة، إذ إن النص بصفته حاملا 'كاليغرافيا " باردا يبقى مشحونا بالرموز الخطية، فلم يعد النص محمول تلك الرموز في منطوقها الصوتي، بل غدا شيئا آخر يقع على مسافة ما، بين الكاتب

---

(1) ابن سيناء، غالب مصطفى. في سبيل موسوعة فلسفية، دار ومكتبة الهلال، ط3، ص132-133.

(2) رولان، هسهسة اللغة، ص215.

والمتلقي، وهو شيء قد تخلق من نطفة أمشاج، بين هذا وذاك، والمعرفة المحاثثة، التي تحتضنهما، وكلما تجدد الطرفان والوسط، تجدد النص الافتراضي (TEXT VIRTUEL) وتحول. إن استدعاء التراث، بهذه الصورة الغزيرة، في أبيات قليلة – نسبيا – لا يسمح للشاعر، بالشرح، والتفسير، وإنما يحيل ذلك إلى الألفاظ في اتساعها، تعانق كل ظل هارب، من ظلال المواقف القديمة[1]. إن واقعة الخروج تحمل بعدا ميثولوجيا، إذ تعد لحظة حرجة (CRTICAL MOME) أرقت الشاعر، وحملته إلى متاهات، وأغوار بعيدة؛ فأخذت هذه اللحظة، بالاستغراق المكاني، والزماني، عبر تداخلات زمنية ملتوية المسارب، فإذا كان الزمن المعلن هو زمن الخروج من لبنان سنة 1982م، فإن مخاضات التجربة الشعرية، قد تجاوزت هذا المدى إلى عوالم قارة، بأبعادها المختلفة: الديني (التوراتي)حادثة التيه لبني إسرائيل، والتاريخي المرتبط بشخصية ذات حضور أدبي مميز هو المتنبي (شاعر العربية الأكبر)، والأسطوري كقصة خروج آدم من الجنة، بسبب إغواء حواء لآدم عن طريق التفاحة، أو استحضار حادثة إغواء أنكيدو، وغيرها من الملامح التي تتشابك؛ لتخدم الرؤية الأساس، والتي تجعل الخروج من بيروت نهاية النهايات؛ فهي التي فتحت القصيدة الدرويشية على الداخل الدرويشي، والخارج الإنساني فيما بعد، كما في (هي أغنية...هي أغنية) .

وقد شكلت بيروت في ذهن الشاعر الجسد، والذاكرة معا، وإن كان الانفصال لواحدة عن أخرى تبقى آثاره، وندوبه، فهي (أي بيروت): " ملك من يحلم بنظام آخر، واتسعت لصياغة فوضى ذات جانب تعويضي حلت، في كل غريب عقدة الغربة "[2]. فهو المكان الذي شهد ازدهار التعبير السياسي، والإعلامي الفلسفي، وبيروت هي مهد آلاف الفلسطينيين، الذين لم يعرفوا مهدا آخر، وبيروت الجزيرة التي طفا عليها المهاجرون العرب الحالمون، بعالم جديد، وهي صاحبة ميثولوجيا البطولة القادرة على تقديم وعد جديد للعرب، غير وعد حزيران[3]. وفي طبيعة التعامل مع بيروت كأنثى وآلية التعامل مع إغواءات المدينة هناك إحالات إلى زمن الأوديسة " أسطورة

---

(1) مونسي، فلسفة المكان، ص84.

(2) درويش، محمود. 1994م. ذاكرة للنسيان، دار العودة، بيروت، ط6، ص115.

(3) المرجع نفسه، ص115.

الانتصار، على مخاطر الموج، والأنوثة "[1]. ففي قصيدة بيروت مثلا – وغيرها من النصوص – تبدو الفضاءات تحيل، إلى حشد من العوالم الغائبة،بأزمنتها، وموضوعاتها، فثمة عودة إلى مناخات الخطيئة، وهي صورة متكررة مع كل دوال القصيدة؛ مما يحيل هذه الصورة رمزا لتكرار حدوثها، فهي متوازيات يأتي بها الشاعر، كمعادلات لخروجه من لبنان / الحادثة، وقاصمة الظهر، يقول " درويش ":

"بيروت منتصف اللغة

بيروت –ومضة شهوتين

بيروت ما قال الفتى لفتاته

والبحر يسمع أو يوزع صوته بين اليدين

أنا لا أحبك"[2]

"بيروت تفاحة

والقلب لا يضحك

وحصارنا واحة

في عالم يهلك"[3]

"عبدا لله لا يعرف إلا

لغة الموال والموال مفتون بليلى

أين ليلى

لم يجدها في الظهيرة

يركض الموال في أعماق ليلى

يقفز الموال من دائرة الظل الصغيرة

ثم يمتد إلى صنعاء شرقا

والى حمص شمالا

---

(1) دوران، جيلسير. 1991م. الأنثربولوجيا، ترجمة مصباح العمد، المؤسسة الجامعية، للطباعة والتوزيع، ط1، ص79.

(2) درويش، الأعمال الكاملة، مديح الظل العالي، ص359–360.

(3) درويش، الأعمال الكاملة، حصار لمدائح البحر، ص440.

وينادي في الجزيرة
أين ليلى "[1]
"أغرتني بمشيتها الرشيقة
أيطلا ظبي، وساق غزالة، جناح شحرور، وومضة شمعدان
كلما عانقتها صليت رصاصا طائشا "[2]
نم ساعة. نم يا حبيبي ساعة
حتى تتوب المجدلية مرة أخرى ويتضح انتحاري[3]

وتاليا سأبين أهم المرجعيات (التراثيات)المستدعاة؛ لسحب الزمن إلى الوراء بهدف إضاءة النص، وإعادة التوازن للغة الزمن بوصف اللغة حاضنة للأزمنة بمجملها، ومعبرة عنها في آن، من خلال عمليات تفجير هادفة تتفيأ اللغة ظلالا لها، في استغلال محكم للمساحات الزمنية لإثارة المفارقة، كإحدى فنيات الكتابة الأسلوبية، والحيل اللفظية، يتم التعبير بها عندما يعجز وعي المبدع عن الإحاطة بواقع يرفضه أصلا، لذا كانت إحدى المولدات الرئيسة الشعرية الحديثة، تكشف عن هموم المبدع النفسية الأدبية، وتصارع قيمه مع قيم مجتمعه المزيفة، فتشكل وسيطا لغويا بين المبدع والمتلقي، يستخدم فيها الأديب ألفاظه استخداما خاصا ومكثفا عن وعي بقصدية هذا التكثيف، مفترضا لها متلقيا يستطيع الوقوف على كثافة تلك الألفاظ، ومدلولاتها البعيدة في سياقاتها[4]. وما حادثة الخروج إلا مثالا على تلك المفارقات الزمنية، التي بقيت حاضرة في النص الدرويشي، مما أسكنها في عمق الخطاب الدرويشي بوصفها ثيمة، لها خصوصيتها واعتباراتها، فإذا كانت حادثة الخروج هي المستدعي، فإن المستدعيات من الحوادث يمكن التعامل معها وفقا للمعادلات التالية، مع الإشارة أن الاستحضار على سبيل المثال لا الحصر:

---

(1) درويش، الأعمال الكاملة، العصافير تموت في الجليل، ص126.
(2) درويش، الأعمال الكاملة، حصار لمدائح البحر، ص439.
(3) درويش، الأعمال الكاملة، مديح الظل العالي، ص350.
(4) عزام هاشم. المفارقة في رسالة التوابع والزوابع، مجلة جامعة أم القرى، ج16، العدد38، شوال 1424هن ص20.

1. التفاحة كخصوصية تنفتح على حادثة الإغواء وهي بالتالي = الخروج من بيروت .
2. ليلى العذرية # الخروج حينما ترمز لفلسطين.
3. ليلى العذرية = الخروج حينما ترمز للخيانة، و = بيروت.
4. مريم المجدلية التائبة من الخطيئة وفق الرؤية اليسوعية = بيروت " ولما استمروا يسألونه انتصب وقال لهم من كان بلا خطيئة فليرمها أولا بحجر"[(1)].
5. بيروت = الأنوثة = الخطيئة، فالبقاء في بيروت يعرض الشاعر لمزيد من الخسارات:

لا جوع في روحي
أكلت من الرغيف الغذ، ما يكفي المسير إلى نهايات الجهات
عشاؤكم ليس الأخير
وليس فينا من تراجع أو تداعي
يا أهل لبنان....الوداعا[(2)]

6. أنكيدو = الشاعر، بيروت = المومس التي ضاجعت أنكيدو، وقدمت له النبيذ قائلة " أنكيدو كل الخبز، إنه قوام الحياة، واشرب النبيذ، فإنه جواز المرور إلى الأرض "[(3)].
7. البحر الداخل = بيروت = ليلى المطلوبة = مريم التائبة، ويقول درويش في وصف هذه الحالة: " الصعوبة أنك مازلت تقارن البحر الذي أدخلك، بالبحر الذي أخرجك، وليست الموجة واحدة، ألهذا يتغير البحر؟، ألهذا لا نعرف تماما أن كنت قد دخلت، أو خرجت؟ فأين تجلس ؟ أين تطلق اسما على مكان ؟ أين مكان المكان؟[(4)]".

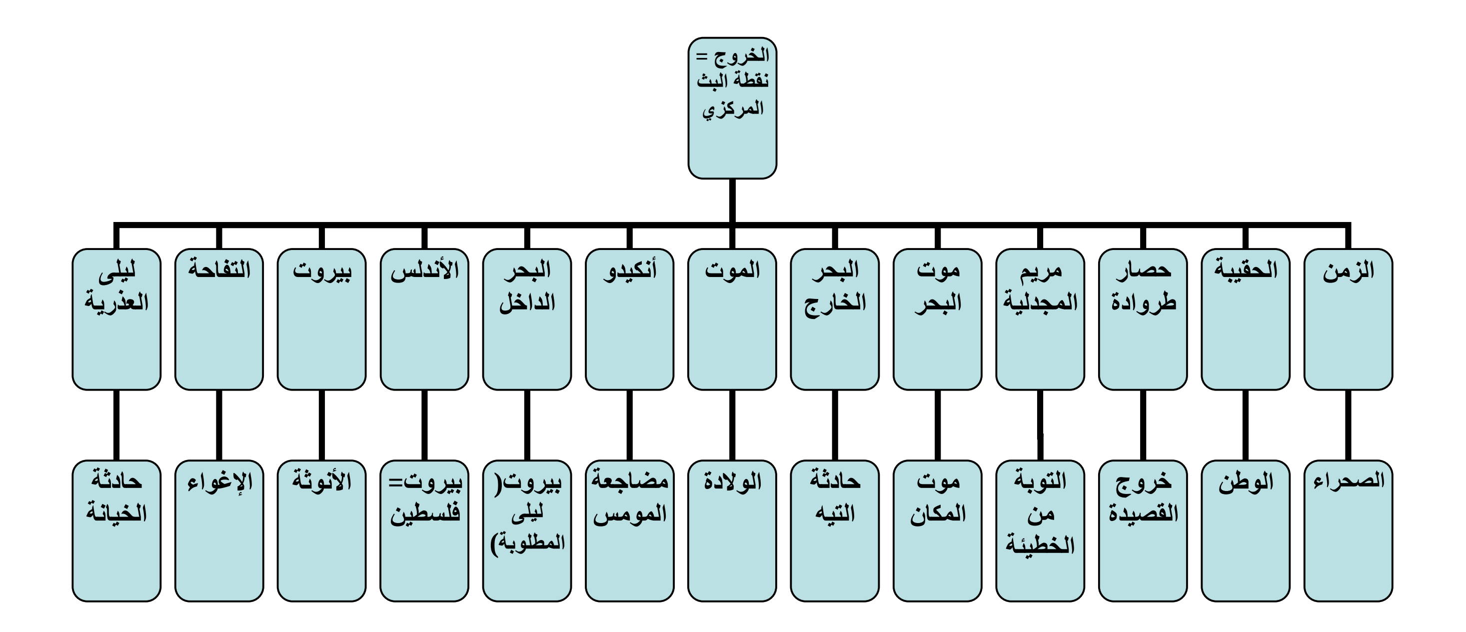
---

(1) الكتاب المقدس، يوحنا، ص7-8.
(2) درويش، الأعمال الكاملة، مديح الظل العالي، ص375.
(3) N.k.saders,the epicof,Gilgamesh, /penguin classics1946-p 67
(4) درويش، محمود. 1987م. في وصف حالتنا، دار الكلمة للنشر، ط1، ص165.

8. البحر الخارج = التيه = الخروج، فهو يستدعي رحلة أوليس، ويقول درويش بهذا الشأن: " رأيت السفينة ذاتها التي حملت أوليس يحمل أحد أحفاده الجدد في القرن العشرين، وعادت من الشاطئ الشرقي للمتوسط، إلى أصلها في كريت، هزتني الدلالة الجارحة لهذا التيه، الذي لم يجد له شاطئا عربيا، فعاد إلى المرفأ الأول، دون أن يتدخل أي إله في اللعنة التي قدمها إله آخر ضد هذا البطل"(1).

9. موت البحر = موت المكان = الخروج.

هل يموت البحر كالإنسان، في الإنسان،
أم في البحر
لا شيء يثير البحر في هذا المكان(2)



(يمثل الشكل : الخروج كباث مركزي، وما ينبثق عنه من علائقية)

10.الزمن = الصحراء = الخروج. الزمن يحمل معطيات الصحراء على امتدادها وتشابهها، فوقع الزمن متكرر لا يحمل الأمل، أو التغيير التي هي سمات الصحراء، فهو زمن ميتي لا يقدم في الحالة ولا يؤخر.

---

(1) النابلسي، مجنون التراب، ص278-279.

(2) درويش، الأعمال الكاملة، حصار لمدائح البحر، ص474.

بيروت /ليلا

أمسك الآن الهواء الأسود الصخري

أكسره بأسناني، أعض عليه أدميه وأركله

أكاد أجن مما يجعل الساعات.....رملا[1]

....

بيروت/أمس/الآن /بعد غد

نشيد الخريف[2]

11. حصان طروادة = خروج القصيدة للبحث عن رحاب جديدة تتفيأها، وخروج المدينة، من الذاكرة الشعرية، وإن بقي الخروج يداعب الأغنية بين الفينة والأخرى، في استمرار للترائي.

اليوم ينشق الحصان

اليوم ينشق الحصان إلى نهارين

المدينة والقصيدة تخرجان

من خصر أجملنا، سمير درويش[3]

12. الأندلس = بيروت = فلسطين وهي لا # الخروج، بل = الرجوع، والفردوس المفقود، يقول "درويش" : " إن علاقة الشعوب بفردوسها المفقود، هي علاقة ارتباط بالماضي، الذي يحده القدر: حنين مجاني، وبكاء للذكرى والعزاء، وفرح بقدرة ماضيه على انجاز جميل معنى، أما الفردوس الفلسطيني المفقود، فإنه علاقة بالماضي، والحاضر، والمستقبل، وما زالت ساحة الحاضر ملتهبة، بالصراع الذي يقرر مدى دينامية العلاقة بين الماضي، والمستقبل "[4]، وهكذا لا ينغلق النسق الدائري، ويصبح مفهوما مطلقا، أو نهائيا لا راد لإحكام انغلاقه

---

(1) مديح الظل العالي، الديوان، ص366.

(2) المرجع نفسه، ص372.

(3) المرجع نفسه، ص367.

(4) درويش، الكتابة في درجة الغليان، ص27.

فـي الماضـي، والحاضـر، وإنمـا تـؤدي النهايـات المفتوحـة إلـى البـدايات والعكس[1]. يقول "درويش":

بيروت من أين الطريق إلى نوافذ قرطبة
أنا لا أهاجر مرتين[2]

13. خروج المتنبي من مصر = خروج الشاعر من بيروت، والمتنبي وتنقله بين: حلب، ومصر، والعراق = فلسطين = بيروت = تونس. في حالة من التماهي، أو التلبس بشخصية أخرى /المتنبي، تختفي فيها شخصية الشاعر وتنطلق خلال النص بدلا منه، وإذا ما دققنا النظر، سنجد الشخصية التاريخية تطغى طغيانا تاما، بحيث لا نرى في الأعم الأشمل، إلا الشخصية التاريخية، بدلالتها الأوسع؛ لأن سمة التاريخية تعني كل ما يرتبط بالماضي زمنيا أو دلاليا، وقد رأى "الرواشدة" في قناع المتنبي تعبيرا عن "إخفاق الفلسطيني، في بحثه عن نصير في الأمة، فقد غادر الشمال العربي بعد يأس، ولجأ إلى مصر، فانخدع بالشعارات البراقة، لكنه لم يجد مصرا خيرا من حلب؛ فينكفئ على نفسه في الحالتين، ويعزي نفسه بأن حال الأمة كله عاجز، ولا عتبى على المخفق، الذي لا يستطيع حماية نفسه أن ينصر الآخرين، فالأمة سبايا ممزقة متناحرة "[3].

لا مصر في مصر التي أمشي إلى أسرارها
فأرى الفراغ، وكلما صافحتها
شقت يدينا بابل
في مصر كافور...وفي زلازل[4]

14. الحقيبة= الوطن، فهي إذن # الخروج، وبالمقابل الوطن = الحقيبة، والحقيبة هنا = الخروج:

(1) عثمان، اعتدال. 1988م: إضاءة النص، دار الحداثة، بيروت، ط1، ص70.
(2) درويش، الأعمال الكاملة، حصار لمدائح البحر، ص431.
(3) الرواشدة، سامح. 1995م. القناع في الشعر العربي الحديث -دراسة في النظرية والتطبيق- جامعة مؤتة، مطبعة كنعان، إربد، ص60-61.
(4) درويش، الأعمال الكاملة، حصار لمدائح البحر، ص395.

وطني حقيبتي

وحقيبتي وطن الغجر[1]

"وطني قصيدتي الجديدة

أمشي إلى نفسي فتطردني من الفسطاط

كم ألج المرايا

كم أكسرها

فتكسرني"[2]

15. الدخول = الهامش الأبيض = الخروج، يقول الشاعر:

قلنا سنخرج هنا قليلا إلينا: سنخرج منا

إلى بقعة البحر – أبيض ازرق – كنا هناك وكنا هنا

يدل علينا الغياب الحديدي بيروت كانت هناك وكانت هنا[3]

"فالخروج هنا هو الخروج من الضعف، أمام الارتباط بمكان على أرض الواقع، ودخول قوة المعنى واللغة؛ لأن المواطن المغيب عن الواقع حاضر في القصيدة "[4]. والخارج له متطلباته، التي يحاول "درويش" تهدئتها دائما، والحفاظ عليها باتزان، إذ ليس عبثا أن يطلب الشاعر جادا من جمهوره، في كل مرة يواجهه فيها، أن يكون هادئا وليس عبثا أن يلح هذا الجمهور، على شاعره في كل مرة يأتي إليه أن يسمعه: "سجل أنا عربي"[5].

16. الموت= الخروج، فالموت هو ما يجعل القصيدة منفى، في محاولة لنفي النفي، فتنغلق الدوائر على الشاعر، لتتأزم حالة الصراع داخل الكيان الشعري، في محاولة للإفلات من قيود الموت/الغياب /الخروج:

---

(1) درويش، الأعمال الكاملة، مديح الظل، ص372.

(2) درويش، الأعمال الكاملة، حصار لمدائح البحر، ص394.

(3) درويش، الأعمال الكاملة، هي أغنية، ص448

(4) فاضل، جهاد، حوار مع محمود درويش أجراه جهاد فاضل، مجلة الحوادث، بغداد 1985/12/27م، ص42.

(5) العيد، يمنى. 1975م. ممارسات في النقد الأدبي، دار الفارابي، بيروت، نيسان، ص72.

ليس لي وجه على مرآة هذا الوقت
وجهي كبيوت الفقراء
"يشرب النسيان " من ذاكرة القمح
وحلم الأنبياء
مدن تأتي وتمضي...ساعة الحائط للعرض
وللأرض أنا..والشهداء[1].

إن الخروج من بيروت أخذ مذاق نهاية مرحلة ما، ودائما عند النهايات يراجع الفتى طفولته، يكمل دائرة مراجعة الطفولة[2]. وبدلا من أن يصبح شاعرنا مدينة العلم فإنه يطمح، لاحتواء كل الشعر في جوفه؛ لتمثيل جميع أساليبه، يبحر بها والانجاز لها، يريد أن يصبح مكانا لجميع الشعراء، والمكان هو بيت التاريخ، والتاريخ صناعة اللغة، التي هي أخطر مقتنيات الإنسان[3]. بهذا تصبح اللحظة –لحظة الخروج – حاملة لكل هذه الامتدادات الزمنية، وتتبدى لنا أهمية اللحظة ومدى فعلها النفسي إذ تستحوذ كل هذا الامتداد، ولأنها لحظة شعرية شعورية؛ فقد كان بإمكانها إن تحتوي هذه الأزمنة: التاريخية منها، والأسطورية، والنفسية،والاجتماعية . وكما يراجع درويش الماضي، فإنه يرصد المستقبل، ويعبد طريق الحاضر، ولكن بورد "أقل"، وشعر أكثر"، فهو لا يكتفي بالإعلان عن رؤيته، بتوليفة غير اعتيادية، في الإبحار إلى عوالم الحلم، بل يسعى جاهدا؛ لخلق هذه التواشجية المحكمة بين الشعر، والذاكرة الجمعية، في علاقة يغلب عليها التشرب والاجترار معا، فارتبط شعره بالخلاص والتحرر، والتطهير، وصولا إلى ربط ما هو واقعي، بما هو جمالي، إلى التفاني، والتشظي، في حدود الوجود اللا متناهية[4]، في تفتح جديد على أهمية الزمن والتعامل معه فلسفيا، وهذا التعايش مع هذه الأزمنة، إنما يعكس دور الشاعر، كخادم لقضيته الأم أولا، منطلقا في

(1) درويش، الأعمال الكاملة، هي أغنية هي أغنية، يكتب الراوي يموت، ص474.
(2) فاضل، حوار مع محمود درويش، بغداد 1985/12/27م.
(3) فضل، صلاح. 1995م. أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، ص141.
(4) الجزار، محمد فكري. 1995م. الوعي والحساسية، شعر محمود درويش مرحلة ما بعد بيروت، القاهرة، ص90.

سبيلها، يرقب طيران الحلم في تعرجات الأقانيم المختلفة، فهو أرق جمعي، يجعل من الشاعر حاملا لهموم شعبه وأمته، ممجدا آمالهم، بتشييده كاتدرائية كبيرة أحسن تنسيقها، وتنظيم أبعادها، وفي نظامها، وانتظامها، ترتبط ببعض الموضوعات الكبرى: الخروج /الغياب /الحب / الغدر /البحر /الزمن /الموت..، وما المفارقات الزمنية – وهي جزء وليس الكل في هذا البناء – إلا توظيفا محكما لمحاكمة الحاضر، وتعريته، وخلق كيان وجودي مغاير للمعهود وبديلا عنه، منطلقا في ذلك كله من نقطة بث مركزية شكلت حادثة الخروج بؤرتها الأساس. والوقوف أمام الحادثة يحيلنا حتما، إلى قراءات مختلفة المقاصد، والمذاهب، متعددة الاهتمامات، والمشارب، انطلاقا، من تصور تودوروف للشعريات: "ليس العمل الأدبي، في حد ذاته، هو موضوع الشعريات، فما نستنطقه هو من خصائص هذا الخطاب النوعي، الذي هو الخطاب الأدبي، وكل عمل أدبي عندئذ، لا يعتبر إلا تجليا، لبنية محددة وعامة، ليس العمل الأدبي، إلا إنجازا من إنجازاتها "(1). وإذا كانت اللغة الأدبية بوجه عام، هي لغة منزاحة ومفارقة، فإن النظام الزمني، الذي يسير في ثنايا اللغة الشعرية، هو بالتأكيد مفارق لما هو في ذهن القارئ العادي، إذ يسعى الشاعر هنا، إلى الارتقاء بلغته، وبالتالي بنظامه الزمني عن درجة الصفر، التي لا تخدم مسعاه، في إثبات شعرية شعره؛ لتلامس أفق الشعر /الرسالة، في خروج عن المعهود، في نأي عن استثمار التوافق الزمني التام /الخنوع لدرجة الصفر، التي قيدت الأدب لإبداعي لوقت ليس بالقليل.

فإذا افترضنا أن زمن واقعة الخروج هو المبتدأ الزمني، فإن العودة إلى المرجعيات المختلفة، لا تعدو كونها، افتراقات زمنية، فإما أن تكون غيرية القصة، بمعنى أنها تتناول خطا قصصيا (وبالتالي مضمونا قصصيا) مختلفا، عن مضمون الحكاية الأولى، أو مثلية القصة، أي تلك التي تتناول خط العمل نفسه، الذي تتناوله الحكاية الأولى(2). وما نحن بصدده، في تمثل "درويش" لحادثة الخروج، يضعنا قبالة استرجاعات داخلية مثلية القصة، و للدقة استرجاعات تكرارية، أو تذكيرات؛

---

(1) جينيت، جيرار. 1997م. خطاب الحكاية، بحث في المنهج، ترجمة: محمد معتصم، عبدالجليل الازدي، عمر حلى، المجلس الأعلى للثقافة، المغرب، ص62.

(2) المرجع نفسه، ص64-65.

فالقصة/الخروج تعود على أعقابها جهارا، وأحيانا صراحة، وبالطبع لا يمكن لهذه الاسترجاعات التذكيرية أن تبلغ أبعادا نصية واسعة جدا إلا نادرا، بل تكون تلميحات من الحكاية إلى ماضيها الخاص، أي ما يسميه ليمرت: (ruckgriffe) ، أو(العودات للوراء)، لكن أهميتها في اقتصاد الحكاية تعوض، إلى حد كبير عن ضعف اتساعها[1].

2.2.1 قصيدة الأرض... الأزمنة والدلالات:

إن الشاعر المعاصر، ينظر إلى شعره، وإلى نفسه، بوصفه صوتا، من أصوات هذا الوجود، هذه الأصوات، التي تتجاوب أصداؤها عبر التاريخ، في الماضي، والحاضر، والمستقبل، وهي تصنع بمجموعها سيمفونية الحياة، وهو من هذه الناحية، يمثل حلقة من سلسلة التاريخ، لكن التاريخ الفكري، والروحي للإنسان، لا يمكن تمثله في سلسلة من الحلقات، تسلم الواحدة منها الأخرى، فالواقع أن كل حلقات الماضي، تعيش وتؤثر في الحاضر، ثم أن الحاضر يؤثر في المستقبل، بل يتأثر به كذلك، ألا يتأثر واقعنا الراهن كثيرا، بخوفنا من المستقبل، أو تفاؤلنا به ؟. فالأولى إذن أن نقول: إن التاريخ الفكري، والروحي للإنسان، إنما يتمثل في شكل دوائر زنبركية، تتسع كل دائرة منها عن سابقتها، حتى ليمكن تمثل الدوائر السابقة كلها في إطار الدائرة الأخيرة. فالشاعر المعاصر إذن ليس حلقة في سلسلة ممتدة، وإنما يمثل الدائرة، التي تضم في إطارها دوائر التراث الروحي، والفكري، للإنسان، في الماضي؛ فقد أدرك شعراء هذه التجربة: أن الحياة ليست إلا درامة ممتدة عبر التاريخ، طرفاها الإنسان والزمان، كما أدركوا – من خلال ذلك – أنهم ورثة المأثور الإنساني كله، ورثة الحضارات، بلا تفريق ولا تمييز، ما دامت هذه الحضارات ثمار التجربة الإنسانية الممتدة عبر التاريخ. فهي حاجة الشاعر /الإنسان أن يعي ذاته، وسط حشد الوقائع التاريخية، التي تصنع في مجموعها نسيج الحياة[2]. وقريب من ذلك، ما أوحى به "باختين" حينما نظر إلى

(1) جينيت، خطاب الحكاية، ص16.

(2) إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص261–262.

النص، بوصفه كرنفالا يختلط فيه كل شيء: "الثقافة العليا، والثقافة الدنيا، الثقافة الرسمية، والثقافة الشعبية"[1].

هكذا يكون الخطاب الشعري المعاصر مركز تراكمات، ومحطة انبهار، يرقص على كل ابتذال، كلما حدث الابتذال في أغلب وجوه الحياة بجل مفاهيمها، رؤية حرة في امتدادها العمودي، صناعة شعرية معاصرة تحل فيها الألفاظ محل وسائل الإعلام في نص العولمة، وهذا هو الشعر، الذي يدفعنا دائما وأبدا إلى التساؤل، في شيء من الحيرة؛ لأنه لا يمنحنا (اليقين) وحتى نحن لا نبحث في ذواتنا عن اليقين؛ لأن اليقين أكثر من ذلك المقدس فينا، وفي أعماقنا، بل نحن نبحث عن جماليات اليقين، في فلسفة الحركة والمسعى، وفي فلسفة الحياة، كلها في علاقة الأنا بالآخر، وفق المستجد المواكب للفعل المتعدد النامي، من أجل النمو دائما وأبدا... استمرارية الكشف تنظم المفكك، في تجاربنا الإبداعية: خلقا /وقراءة / وتنظيرا؛ لأنها من تركز بقايانا وتوطد معاني: الحب، والفهم، والمتعة ... ولا حب، ولا متعة، ولا فهم.. في غياب مغامرة العفوية، في الخطاب الإبداعي؛ لأن الكلمة /السياق/ الصورة /الإيقاع / الموسيقي / كلها أصداء، لموقف جمالي واحد، وأصيل، ومتميز، حتى وإن كان مغايرا، لنتاج الماضي، في رؤية إدراكية جديدة، هي علاقة الأشياء بالزمن[2]. "من داخل الانتحار، ترتفع التساؤلات، ويحاول الشاعر محاكمة العالم، من خلال محاكمته لشعره، يوحد الموضوع بالشكل، ويسأل الواقع عن أجوبته، فالقصيدة لا تزال في الخارج، والجسد لا يزال في العراء "[3]، فقد ورث "درويش" أرض اللغة، وعرف: أن الأرض تورث كاللغة، وأن اللغة أيضا تورث مثل الأرض، لكنه حفر هذه الأرض، وأنبت فيها ما يشتهيه من زرع وشجر، فلم تعد هي ذاتها الأرض، التي ورثها عن جدوده... إنها إرث ثمين وعميق، لكن الوفاء له يعني وفق ما قام به " درويش" مواصلة العمل في الأرض، واكتشاف خزائنها، وكنوزها التي عرف الأجداد بعضها، وتركوا أكثرها للمبدعين الأوفياء

---

(1) عبدالعزيز، حمودة. 1998م. المرايا المحدبة (من البنيوية إلى التفكيك) عالم المعرفة، العدد232، الكويت؛ وانظر: الرواشدة، مغاني النص، ص13.

(2) العنابي، موازنة بين نزار قباني ومحمود درويش، ص348؛ خوري، الذاكرة المفقودة، ص27.

(3) درويش، المختلف الحقيقي، ص267.

من الأبناء[1]. واستتباعا لرمزية الدال (وإشارته) وتعميما للفكرة، فإن كل دال هو بالضرورة رمز، وهو بالضرورة أيضا مجاز، وفي البدء كان المجاز، كما يقول "التشريحيون"[2]، وبذلك فإن كل دال، هو لغة تنطق وتتكلم. وهذا ما يحيل إليه "الأعراب" في نسبتهم الكلام، إلى كل كائن حي بل إلى كل كائن، على الإطلاق، حتى وإن كان جمادا كالحجر والأرض، فالأشياء إذن لها تاريخ مع اللغة، تقول، وتسمع، وتنشد الأشعار[3]. و"درويش" بحد ذاته هو سؤال الأرض النابع، من مخاضاتها، ومراراتها، وهو التوحد معها ، المتألم لألمها، فيفقده ذلك ذاكرته لعله يستفيق من فقده، وقد استعاد الاثنتين: الوعي، والأرض.

وإذا قدرنا للشاعر حيثيات يعمرها الخوف، والترقب، والترحل المستمر، فمتى أتته السكينة لإفراغ ذلك التوتر، وذلك الخوف، وذلك الأمل في صميم فني؟ أم أن الموقف المشحون بالقلاقل، كفيل بمفرده لإخراج العمل الفني في ثوب رائق جميل؟ تقف القراءة إزاءه مشدودة مشدوهة. وكلما أجرت فيه أداة وجدت فيه طواعية، وانفتاحا. وكأن النص –في تلك الظروف– اكتنز أسئلته الخاصة. فلم تعد تفاجئه القراءة،.بل يتكيف مع مطالبها؛ فيكون لها النص مراغا واسعا تتفنن في استخراج أسراره، وجواهره. وربما كان للموقف المشحون بالمشاعر الحادة، ووقوف الموت، والحياة جنبا إلى جنب، في أي لحظه، و اختلاطهما في تركيب عجيب غريب، لم تعهده النفس من قبل، تتوجس منه خيفة، وتقبل عليه تتحسس جوهره ومبناه، سحر آخر ينضاف إلى سحر المضمون. إذ لم تعد الكلمات خجلى، مداريه، رواغة، وإنما "عارية" "صاخبة"، تحمل حقيقتها في كفها. فلا تداري قارئا، ولا مستمعا ؟ فقد تلاشى عنها ظل النفاق، والخوف، فهي في بساطتها كالقذيفة خاليه من الحياة، وهي كالحياة مترعة بالمكر،

---

(1) Norris C:Deconstruction THEORY AND PRACTICE 123
MTEHUEN.LONDON AND NEW YORK 1982.

(2) نقلاً عن: الغذامي، عبدالله. 1994م. القصيدة والنص المضاد، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ص137.

(3) المرجع نفسه، ص137.

والخديعة في آن، وهي في رمزيتها كالوجود الملغز المشحون بالدلالة والتحول[1]. والزمن الدرويشي هو الآخر، له حيثياته المنطلقة، من صميم العلاقة العضوية المتداخلة، بين الشاعر /الفلسطيني، والأرض /القضية / الهوية، فنحن هنا وللوهلة الأولى أمام حالة من التوقع عندما تندمج الأجساد، والأرواح، والذاكرة / الوعي، نرقب الشاعر، وهو يحاول أن يرسم خريطة الوطن /الحلم، بدماء الشهداء الثوار؛ مهرا للعروس الحلم / فلسطين، فالزمن المعلن هنا زمن فلسطيني؛ لأنه مصوغ بالتضحيات والآهات، منغرس في التشرد والضياع، مصور لمشاهد الخروج والانبتات عن الأصل والجذر – ولو صوريا – فالزمن المعلن ليس روزناميا، أو رياضيا، بل هو زمن التحقق والفعل، وهو بالتالي يساوي النبض والحياة، والشهداء وحدهم هم النبض، والحياة، والأرض بقدسيتها وحدها من تستحق كل ذلك، وليس جزءا منه، وعن الأرض وما يقال، فإننا بصدد منظومة من الفروض، والتصورات، والتوقعات الأدبية، والسياقية، التي ترسبت في ذهن القارئ، وفي ذهن الفلسطيني على وجه الخصوص، وهي منضافة إلى (يوم)، وهو في حدوده الفيزيائية، هو زمن ميتي، ولكنه فاعل، ومتزمن، إذا أخذ ضمن سياقه، واندغامه الاجتماعي، أو السياسي، أو التاريخي، فهو بما يعني، وبما يحيل إلى مرجعيات داخل الزمن الاجتماعي، أو السياسي، يحمل النص وظيفة انتباهية، بمعنى أنها تثير في المبدعين إحساسا شعوريا، ولا شعوريا بأنهم أحياء، وأنهم فاعلون، أما القراء فهم محملون بأفق التوقع (التصورات) قبالة سياقات الجنس الأدبي، واللغة الشعرية، ومن ثم النمط السردي، والحاصل الأدبي.

ولعل إضافة (يوم) إلى الأرض، يفتح النص على دلالات متعددة، ويوسع أفق التوقع، ويزيد من مسافة التوتر بين القارئ والنص، بوصف –أولا– العنوان نصا موازيا[2]. وحتما أن زمن الموضوع، الذي هو شهر آذار، له امتداداته هو الآخر، التي تفضي إلى أبعاد ميثولوجية، بعيدة المشارب، في محاولة أنطولوجية؛ لسبر الحالة الراهنة، وإبرازها كقضية محورية، يتعاون في صياغتها لتكون علامة فارقة، وأيقونة خالدة يعرف بها الفلسطيني وتعرف به. هذه الأيقونة المتشكلة من فاعلية الأزمنة في

(1) مونسي، فلسفة المكان، ص89–90.

(2) الغذامي، عبدالله. 1985م. الخطيئة والتكفير، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ص7.

تقاطعاتها، وامتداداتها، وحضورها، وغيابها، ولأجل ذلك لم يعد (اليوم، أو الشهر، أو السنة) زمنا متحجرا متكلسا، في حدوده الفيزيائية الذاتية (خارج حركيته المعرفية، والنفسية)، فقد أخذ سمت الفاعلية، والتغيير، والاستمرارية، بما يمنحه من دفق شعوري، يمد الحياة بطاقتها المتجددة، فهو ضمن دائرة الفعل الوطني، بحدود المصطلح الأرقى، والأعمق، والمتجاوز. وعلى كل فالملاحظ دون ريب، أن الزمن يقعي ويجثو، عند غياب الفعل الدال على مسعاه الحركي، ويكبر وينمو، ويتمدد إذا ارتوى بانفعالات ذلك الفعل، الذي يتعدى الحدود، متجاوزا حتى الإطار الضيق، لمفهوم الزمن الاجتماعي؛ ليتماهى مع الزمن المعرفي/الأسطوري/التاريخي، في رؤية جديدة؛ لاحتواء جل الأزمنة، منصهرة داخل الكيان/ الوطن/الحقيبة، والحقيبة /الوطن، والشاعر/الفلسطيني، ليس قبلة المعرفة، بل هو المعرفة المتكونة، من مسير الماضي، والحاضر، والمستقبل معا، في إرساء، لمفهوم الشعراء /الأنبياء، وهم يحتفون بمنجزهم الحضاري، وخلودهم الشعري، حتى وإن تحطمت مراكبهم في عرض البحر. إن المكان المعرف هندسيا، أو طبوغرافيا بمقاييس تحكمه، ويتكون من مواد، بالإضافة إلى العلاقات الهندسية المجردة ينضاف إليه شعريا نظام من العلاقات، التي تعتمد على التجريد الذهني، وإن كانت لا تغفل البعد الفيزيقي من خلال الربط بين اللغة، وأصولها الحسية. ويدخل الخيال حيزه الاستعاري بوساطة اللغة، في تجاوز لقشرة الواقع، إلى حد التناقض مع هذا الواقع.

ومع ذلك وبالرغم من كسر حاجز التوقع، إلا أنه يبقى واقعا محتملا، إذ إن جزئياته تكون حقيقية مندمجة مع حلمها، الذي يفضي إلى بزوغ الفجر، والوصول إلى جماليات اللغة، أو جماليات الخيال. وإذا كان المكان المقصود (المرجع) هو الوطن؛ فإن الارتباط يصبح مشيميا روحيا معا، خاصة إذا ما تعرضت هذه الأرض للضياع، إذ يكون للوطن تراء أصيل وعميق في الوجدان البشري، إذا كانت الكتابة في المنفى؛ فيتمدد وجود الوطن الزاحف في وجود المنفي؛ لتتسع مدارات الحلم، والذاكرة؛ لتمسي بديلا، عن انفصال قسري، عن الوطن / الحلم / الذاكرة. يدور "درويش" حول المنفى يلامسه ويستشفه، وفي الوقت ذاته يبتعد، وينأى عن الحدث، رغم أن "درويشا" يؤرخ له ويهبه تحققاً شعرياً – وعوضا عن نقل الحدث بكامل نصاعته وصدقه الواقعي، فإن الشاعر يلجأ إلى ترميز عناصره، أو (أسطرتها)، كما فعل في (قصيدة الأرض)

–مدار الدراسة– التي كان مشغّلها (يوم الأرض) الفلسطيني، الذي بدأ في شهر آذار عام 1976[(1)]، وفي هذا الاتجاه ملجأ آخر؛ لتحقيق الحدث، هذ ه المرة برفعه إلى مصاف الأسطورة، حيث تشهد الأرض أعراسها في آذار، وتستعيد الذاكرة أعراساً موغلة في التاريخ؛ لتؤاخي يوم الأرض، الذي تنبثق عنه القصيدة، وتحتويه، دون الوقوع تحت وطأة حدثيته. كل ذلك في سعي من الشاعر لما يسميه فخري صالح ((محاولة لخلق تعبير موازٍ، وغير مباشر عن التجربة الفلسطينية"[(2)]، ونجد "درويشا " في قصيدته "الأرض" من مجموعة ديوانه، الذي عنونه بـ"أعراس" يقيم احتفالاته الكبيرة، بمناسبة زواجها، وانتفاضتها, وانبعاث الحياة فيها عندما اشتعلت .

وهذا العرس / الأرض مرتبط بدلالات أسطورية متعلقة، بعودة الحياة، إلى الأرض بعد موتها، وانبعاث الخِصب، من الدم المسفوح، على ترابها، كما تجسده أساطير (أدو نيس الإغريقي، وعشتار، وتموز البابليين، وفينوس الروماني، وبعل، ومعه أنات عند الفلسطينيين، وإيزيس، وأوزيرس عند المصريين)، ويجد " درويش" في هذه الدلالات، والرموز المرتع الخصب؛ لتجسيد حالي الموت، والحياة، وتعاقبهما، وتداخلهما، فوق أرضه المختلفة، منتظِراً آخر الأمر الحياة بعد الموت، والربيع بعد الخريف، والتحرير بعد الاحتلال .يشكل يوم الأرض، والذي يعادل زمنيا الثلاثين من آذار من كل عام منذ عام 1976م امتدادا، وجزءا عضويا حين يتصل بالأرض الفلسطينية، وتعتبر القصيدة أنموذجا مثاليا لالتزام الشاعر بقضيته فلسطين، بكل ما فيها من أبعاد قومية، وإنسانية عبر التزامه بقضية الأرض[(3)]، هو اليوم الذي وقعت فيه أحداث ومذابح الثلاثين من آذار، من العام المذكور آنفا، يتشكل في هذه القصيدة كباث مركزي، حيث يتموضع زمنيا، من خلال الأزمنة الغائبة على المستوى الأسطوري، أو الواقعي/التاريخي، أو الإليوتي، يقول الشاعر:

---

(1) الحديدي، صبحي. 1998م. ضمن كتاب زيتونة المنفى السابق، دراسات في شعر درويش، تحرير جريس سماوي، المؤسسة العربية، بيروت، ص21.

(2) باروت، ضمن كتاب زيتونة المنفى، ص56.

(3) أبو حاقة، أحمد. 1979م. الالتزام في الشعر العربي، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، ص64.

في شهر آذار، في سنة الانتفاضة، قالت لنا الأرض
أسرارها الدموية، في شهر آذار مرت أمام
البنفسج والبندقية خمس بنات، وقفن على باب
مدرسة ابتدائية، واشتعلن مع الورد والزعتر
النهائي. آذار يأتي إلى الأرض، من باطن الأرض
يأتي....... (1)

في لوحة متحركة يختزل " درويش" مشهد الانتفاضة (1976م)وتتصهر الأزمنة، عند نقطة التلاشي الشعرية المفضية إلى رؤية القصيدة ككل ينبعث الحدث الآذاري، كلحظة تنطلق من الواقعي /التاريخي(كمبتدأ سردي) ، وترتحل إلى الأسطورة؛ لتعود بالأمل والخصب والنماء، فبين آذار الواقع /الانتفاضة، وبين آذار الأسطورة تنعدم الحواجز طواعية، فيستعين الشاعر بالعناصر الدرامية، التي تؤلف هنا مشهدية صاخبة، بصعودها، ونزولها الحدثي؛ ليحدث المأمول المتمثل بالعودة والحياة، راصدا الزمان والمكان، مؤزما الحدث في لحظة الاشتعال، ثم يفك عقدته بالنزول الحدثي عبر الفعل (افتتحن)، ثم التأزم مرة أخرى بمجيء آذار في رحلة مسيرته لمعانقة نشيد التراب، في عزف مزدوج على وتر الحياة ، وقد استخدم الشاعر – لخدمة غرضه الشعري القصصي – مجموعة من الأفعال الدالة على الحركة المبدوءة بالقول: (قالت)، ثم بعد القول كان المرور(مرت)، وفي قطع لوتيرة الحركة/السرد يستخدم الشاعر الفعل (وقفن)، المنذر بحلول فعل الاشتعال (واشتعلن)، لكن الحركة لا تتوقف، إذ في غمرة الاشتعال المفضي إلى النهايات /الموت، يفتتح النشيد (افتتحن)؛ لتدخل دورة الحياة في عناق جديد (دخلن)، ويبدو أن الحكاية لها محفزاتها إذ (يأتي) آذار، كالمهدي المنتظر، كالشمس المرتقبة، كالقمر المفتقد، وهو في الأساطير شهر من شهور عودة الخصب إلى الأرض، ويرتبط بشعائر كانت تجمع منطقة البحر الأبيض المتوسط كلها، حيث كانت تقام احتفالات سنوية لآلهة الخصب: "أوزوريس"، و"أدونيس"، و"تموز"، تميزت بطبيعتها الواحدة، واحتفائها، بتجدد، النبات على الأرض، في هذا

(1) درويش، الأعمال الكاملة، أعراس، ص316.

الوقت من العام[1]. والملاحظ أن الأفعال: قالت، مرت، وقفن، اشتعلن،افتتحن، تعتمد عل عنصر التتابعية، حيث تتقاطع مع الفعل الأخير: يأتي، وكأن الشاعر يرسم عبر هذه اللوحة فضاء لخطين حدثيين : أحدهما مفض إلى الموت، والآخر ينتظر لحظة النهاية /الموت؛ لينبعث من جديد كفعل مضاد؛ ليعلن الخصب، والتجدد، والأمل، والنماء، والبقاء، وهو هنا شهر آذار؛ لنشهد تلاعبا درويشيا بالزمن ومعه، عن طريق الامتدادات الطولية، والعرضية، بما يخدم زاويتي النظر: الرؤية، والتشكيل.

وحين تظهر الرؤيا، تحل الذات العاشقة في الأرض، وتسري تلك الطاقة الهائلة إلى الطبيعة، فلا تصبح الطبيعة وحدها مصدر خصوبة الحياة النباتية، على سطح الأرض، وإنما ينفجر الخصب من قلب عاشق للأرض، يمنح الطبيعة ذاتها آية من آيات الخصب الكامنة فيها "يقتبس البرتقال اخضراري، ويصبح هاجس يافا " فالاخضرار علامة الحياة النباتية، يصبح صفة من صفات الشاعر، كما يصبح جوهر الحياة والنماء هاجسا يدور في خلد برتقال يافا، وهكذا تندمج عناصر الوجود، وينصهر الكوني بالبشري، ويندمج الديني بالأسطوري، والواقعي بالحلمي، والسردي بالغنائي، وتنبثق من كل ذلك فلسطين الفكرة من خلال القصيدة[2]. وبعد، فإن ذروة عرس الأرض في قصيدة "درويش "، بدأت باستشهاد الفتيات الخمس، ثم امتد هذا الحدث في الزمان، وقد أشرك الشاعر فيه كل عناصر الطبيعة: من حيوان، ونبات؛ لتبدأ رحلة الإخصاب، والولادة من جديد، رحلة التحرير، وطرد الغزاة من الأرض[3]. إن القصيدة تحفل بشكل مكثف بنصوصها الأسطورية الغائبة، ونستدل على ذلك من خلال إشاريتها ومرجعية استحضاراتها الرمزية التناصية. ثمّ إن النصوص الغائبة الكامنة، في هذا النص، أو الواقعة وراءه، أو الخارجه عنه، تستحضر، وتستبطن، ويستدل عليها، من نصوصه الحاضرة، وتداعياتها ومرجعياتها المختلفة، فشهر آذار ذو الدلالة المغيبة، على صعيد الواقع الفعلي، الذي يشير إلى زمن المذبحة،أما يوم الأرض، فهو

---

(1) عثمان، اعتدال. 1984م. قراءة نقدية لأرض محمود درويش، فصول، العدد الأول، ص201.

(2) عثمان، قراءة نقدية لأرض محمود درويش، ص201.

(3) علي، بنية القصيدة في شعر محمود درويش، ص72.

يتضمن بعداً، أو رمزا غائبا، هو البعد الأسطوري الموظف، على الصعيدين: الفني والمضموني.

واستهلال القصيدة يستدعي، ويستحضر: الواقع، والأسطورة الغائبين، اللذين يدل عليهما هذا الشهر، ويشير إليهما في هذا السياق:

في شهر آذار ندخل أول حب

وندخل أول سجن

وتتبلج الذكريات عشاء من اللغة العربية:

قال لي الحب يوما: دخلت إلى الحلم وحدي فضعت وضاع بي الحلم. قلت: تكاثر! تَرَ النهر يمشي إليك.

وفي شهر آذار تكشف الأرض أنهارها "[1]

ستقول: لا. وتمزق الألفاظ والنهر البطيء. ستعلن

الزمن الرديء، وتختفي في الظل. لا – للمسرح اللغوي. لا – لحدود هذا الحلم. لا – للمستحيل[2].

ويكون النهر في الزمن الرديء بطيئاً، وإذن كان عليه أن يحاصر وجود النهر، أن يمزقه كما يمزق الألفاظ، ليختفي في الظل، والنهر في هذا الزمن، يكون مخبأً في عباءات النساء القادمات من الخريف. والنظرة المتعجلة تومئ أن النهر هو الثورة، فإنني أقول أنه الثورة في لحظات تراجعها، والثورة المخبأة في عباءات النساء؛ في بطونهن، النساء القادمات من الخريف رمز الذبول، ونهاية الأشياء. وكما يختبئ تموز في باطن الأرض؛ ليبعث من جديد، في الربيع، فإن الثورة مخبأة في أرحام النساء، ولابد أن هناك ربيعاً سيعقب الخريف. وليس هناك من شك في أن الشاعر والثورة صنوان، يتوهج بتوهجها، ويضعف بضعفها، ويختفي باختفائها؛ فسيختفي في الظل، أو هذا ما ينبغي أن يفعله، وهو يفعل هذا ما دام النهر مخبأ في عباءات النساء. أما لماذا تمزيق النهر؛ فلأنه بطيئا فقط ؛ ولأن الشاعر إنسان نزق يريد إصلاح العالم في لحظة واحدة، فهو لا يحتمل البطء في الإنجاز. مع ملاحظة أن

(1) ق: الأرض، ص318 .

(2) ق:وتحمل عبء الفراشة، أعراس، ص326.

المتن (المرجعي) الحكائي، لا يتناغم تماما مع المبنى الشعري، إذ تصبح المادة المرجعية (الأولية) ليست إلا خاطرا، أو ومضة، أو سحابة، تعصف جميعها في ذهن الشاعر المشحون أصلا، بتداعيات المرحلة، وأوجاعها، فالحكاية في مبتدئها: ما أقدم عليه الجيش الغاشم، من ارتكاب لمذابح دموية، راح ضحيتها عدد من المواطنين العزل الأبرياء، في الأرض المحتلة، اندلعت على إثرها ثورة شعبية صاخبة غاضبة، ضد الاحتلال الشرس[1].

والشاعر هنا كالرسام الحاذق، يتلاعب بألوانه، وريشته، ويمزجها، بما يستقر، في مخيلته ؛ ليعيد تشكيل الواقع الحكائي، بواقع شعري تندمج فيه الرؤى وتتعانق، وتتوازى فيه الأزمنة وتتقاطع، عبر الانتقالات سواء أكان ذلك بحركة الأفعال، أوالامتدادات الزمنية الماضي /التاريخي الأسطوري، أو الحاضر /الواقع المعيش،أو المستقبل. ويحدث ذلك من خلال النظرة إلى الأمام، بأفعال الأمر، أو المضارع، أو بوصف الزمن الاجتماعي فاعلا في الزمن الإرهاصي /المستقبلي، فمن حيث التوازي الحدثي هناك اقتران بين الحادثة /المذبحة، وبين افتتاح الفتيات، لنشيد التراب، ومن حيث الأزمنة هناك تقاطع مابين "آذار" زمن المذبحة، و"آذار" رمز الخصب والنماء، بل أن هناك قفزا زمنيا إلى الوراء، من الواقع إلى منابع الأسطورة، ويحدث ذلك من خلال الانفتاح الحاصل في القصيدة، من خلال رمزها "آذار" على وجه التحديد، فالقصيدة هذه تعد مرتعا خصباً ترعى فيه أساطير الخصب، وذلك من منطلق أن فكرة البعث للنباتات، وأن خصبها لا يكون إلا بتزاوج النباتات، في شكل أعراس واحتفالات. وفي هذه القصيدة هناك آذار زمن الانتفاضة، وهو رمز منطلق الثورة، والثاني هو "آذار"، الذي يعني الربيع، وخصوبة الأرض، والذي يأتي كل سنة، كأحد الفصول الأربعة, ويتصل بهذا البعد الأسطوري القديم، الذي يرمز إلى عودة الحياة إلى الأرض، وإلى البعث في حياة الأرض، والإنشاء. وعلى شكل استرجاعات داخلية، يستعاد الزمن التاريخي؛ ليصبح في الواجهة بدل أن يلقى وراء الظهور، ويغيب عمدا أو غصبا، وهنا تدخل وظيفة الاسترجاع حيزها؛ لإضاءة حقبة، أو حدث، وتمكينه، وتثبيته، بما هو

(1) الزعبي، الشاعر الغاضب، ص133؛ وانظر: مغنية، الغربة في شعر محمود درويش، الجزء الذي يخص قصيدة الأرض.

سابق للمنطلق السردي، في تلاحم بين مكونات المخيال الجمعي؛ لتصبح الذاكرة الجمعية، هي الحامل المتسع، لامتدادات الزمن، ومفارقاته :

وفي شهر آذار، قبل ثلاثين عاما وخمس حروب
ولدت على كومة من حشيش القبور المضيء
أبي كان في قبضة الإنجليز –وأمي تربي جديلتها
وامتدادي على العشب....
مر الرصاص على قمري الليلكي فيسقط في
القلب سهوا
وفي شهر آذار نمتد في الأرض
وفي شهر آذار تنتشر الأرض فينا..... [1].

فالتحديد الزمني: قبل ثلاثين عاما يحيل إلى العام 1948م زمن قيام دولة الاحتلال، والخمسة حروب المشار إليها هي حروب: 1948م، 1956م، 1967م، 1973م، 1976م، وهناك إشارة – بظني – إلى الزمن الاجتماعي، من خلال الإشارات، وإن كانت مقتطعة بأسلوب سينمائي، من مثل (وأمي تربي جدائلها)، (أبي كان في قبضة الإنجليز اجتماعي /تاريخي)، والإشارة الأولى، تأخذ عبق المرحلة، وثرائها القيمي والجمالي، أما الإشارة الثانية ففيها انعكاس لصورة الماضي /التاريخي، بوجهه السلبي، حيث صورة المحتل الأول /الانجليز، وفي الوقت نفسه، لا تخلو الإشارة من تجسيد، للدور النضالي، والنزعة المتمكنة في النفس، في سبيل كسب معركة الحرية والتحرر، وهو وجه اجتماعي – بظني – لأنه يعكس رغبة جماعية، وإرادة الجماعة المتسلحة بالعزيمة والإرادة. ورغم ما سبق فإن الحقيقة الماثلة: أن الشاعر، وهو ينطلق بتداعياته الزمنية، فإنه لا يتجاوز نظرية الالتحام المباشر، بين الزمن، والإنسان، على مستوى: الوعي، والإدراك العقلي، ومستوى الإحساس الوجداني، مما يجعل الزمن ظاهرة نفسية تدرك محتوية الأبعاد المختلفة، انطلاقا من شعور عميق لدى الشاعر بالقلق، والتوتر إزاء الزمن الخارجي منه المتعلق بالوجود والأزل، والداخلي

(1) درويش، الأعمال الكاملة، قصيدة الأرض، ص317.

المتبطن للذات الإنسانية[1]. ومن هنا يصح القول: إن الأفعال في الغياب، وفي الخفاء، هي الأفعال المؤثرة، والمنتجة؛ لأن النص هنا تولد من رحم الخفاء، وفي رحم الغياب التقى الشاعر معها، وهو لم يلتق معها، إلا بعد أن اكتشف أن السر في الخفاء، ويصح القول أيضا: إن القصيدة – أي قصيدة – والأرض على وجه الخصوص تعلن الحرب على حالة الانكسار الداخلي[2]. لقد وظف "درويش" إذن الزمن الربيعي؛ ليدل على الخصوبة والولادة من جديد، كما هو معروف في أساطير: "تموز"، و"أدونيس"، و"عشتار"، ويكون التأثر في هذا، أو منزعه "ت.س.إليوت"، الذي اعتمد كثيرا، على الأساطير سواء أكانت شرقية، أم غربية ذات أصول شرقية، ثمّ انتقل هذا التأثر "بإليوت"، إلى "درويش"، عبر "السَّياب". ففي المقطع السابق من قصيدة "الأرض" يبدأ "درويش" بالإشارة إلى الزمن الآذاري القاسي، الذي تنمو به النباتات وتتزوج، مثلما يبدأ "إليوت" الزمن النيساني القاسي، الذي تنمو فيه النباتات، وأزهار الليلك، فوق أرض الموات، أو الخراب، زمن الإخصاب، والنمو والحياة، هو الزمن المنتظر, وهو زمن العطاء، الذي يأتي، ويتجدد؛ ليدخر الموت، والجفاف، في فصل الربيع في القصيدتين. لكن هذه الحياة تأخذ رمزا، عند "درويش" يختلف عنه، لدى "إليوت" ؛ لاختلاف القضية، التي يطرحها كلّ منهما. فالعناصر الرمزية الأسطورية لدى الشاعر المعاصر، كما يقول عز الدين إسماعيل: تكشف له بعدا نفسيا خاصا في واقع تجربته الشعورية[3]، وإذن فهناك أنموذج، من الأزمنة الغائبة، يتوظف بأسلوب " التناص"، حيث يستحضر الشاعر الزمن عند "ت. س. إليوت"، فيشير "درويش" في قصيدة (الأرض) إلى قصيدة " إليوت" (الأرض الخراب)، متخيرا "ظاهرة "، أو "موضوعا " الزمن ودلالته، الذي تبدأ به قصيدة " إليوت"، فيقول "درويش":

وفي شهر آذار رائحة للنباتات هذا زواج العناصر

" آذار أقسى الشهور " وأكثرها شبقا. أي

---

(1) المسناوي، أحمد. (د.ت). دائرة المعارف الإسلامية، إبراهيم زكي، عبدالحميد يونس، دار الشعب، القاهرة، م10، ج10، ص398.

(2) الغذامي، القصيدة والنص المضاد، ص182.

(3) إسماعيل، الشعر العربي المعاصر: قضاياه، وظواهره، الفنية، والمعنوية، ص175.

سيف سيعبر بين شهيقي وبين زفيري ولا ينكسر!
هذا عناقي الزراعي في ذروة الحب. هذا انطلاقي
إلى العمر.
فاشتبكي يا نباتات واشتركي في انتفاضة جسمي وعودة
حلمي إلى جسدي. سوف تنفجر الأرض...[1]

وتداخل القصيدتين ينبئ عن حالة إجماع، إلى ضرورة العودة، إلى ظلال الأسطورة، حيث ينبع توظيف الزمن في القصيدتين، من المفهوم الأسطوري للزمن، الذي يجسد دورة الحياة وفصولها. فالزمن عند " إليوت" : "يجسد دورة الحياة الإنسانية، من الطفولة، إلى الشباب، ثم الشيخوخة، أو الموت، فالحياة من جديد، وهو زمن الفصول الأربعة التي يتتبعها رمزا في "الأرض الخراب"، وهو الزمن نفسه عند "درويش"، حيث تحيا الأرض، وتنبعث من موتها في فصل الربيع، وفي يوم عرسها، حيث تفوح "رائحة النباتات... وهذا زواج العناصر، فكلا الشاعرين يوظف "الزمن الربيعي"؛ ليدل على الخصوبة، والولادة من جديد، كما هو معروف في أساطير: "تموز"، "وأدونيس"، و"عشتار"[2]. و"درويش" يقتبس من "إليوت": افتتاحية قصيدته مع تغيير الشهر من "نيسان" عند "إليوت" إلى "آذار" في قصيدته، وذلك؛ لأهمية شهر آذار في عالم قصيدة "درويش"، ويضع "درويش" هذا الاقتباس بين قوسين؛ ليشير إلى النص الغائب، وإلى دلالاته المتنوعة في قصيدة "إليوت" وهذا التناص مع قصيدة "إليوت" لا يظهر إلا مرة واحدة، وبجملة واحدة فقط، لكن دلالاته وإشاراته المختلفة في قصيدة "الأرض الخراب" متنوعة، ومتشعبة، وغائبة، وهذه الإشارات جزء من النصوص الغائبة، في قصيدة "درويش" يجدر بنا استحضار أجزائها المتعلقة بعنصر الزمن؛ للوقوف على دلالات الأزمنة الغائبة "الإليوتية" في قصيدة "درويش"[3]. فدرويش يعالج قضية الوطن المحتل وجدب الحياة فيه؛ لوجود الآلة العسكرية الإسرائيلية، التي تعرقل زواج العناصر، والنباتات، يقول في القصيدة ذاتها:

---

(1) درويش، الأعمال الكاملة، قصيدة الأرض، ص321.
(2) الزعبي، الشاعر الغاضب، ص143.
(3) المرجع نفسه، ص144.

أرجوك سيدتي الأرض أن تخصبي عمري المتمايل
بين سؤالين كيف ؟ وأين؟
وهذا ربيعي الطليعي وهذا ربيعي النهائي
وفي شهر آذار زوجت الأرض أشجاره

فآذار دائما في هذه الأبيات، هو آذار الدموي، وآذار الثورة، وآذار عرس الأرض المشتعلة المنتفضة، وهو في الوقت ذاته "آذار"، "أدو نيس"، و"تموز"، و"عشتار"، و"الفينيق"، و"العنقاء"، وكلّ رموز الخصب، والبعث، والحياة، بعد الموت الأسطورية. و"آذار" الحاضر في القصيدة يفتح رموزه، ودلالاته؛ لتنتشر، وتمتد، إلى آذار الغائب في الواقع، والأسطورة . "ومحمود درويش" يريد من خلال هذا الزمن الآذاري بعثا جديدا، للثورة، التي سقيت بدماء الشهداء، فتجدد حياتها، وتستأنف بها مسيرة الحياة والتحرير. وبعد، فإن الإنسان هو المزود، بحاسة الزمن، ومن ثم فإنه وحده، الذي يضفي صفة الوجود على باقي الكائنات، فقد بث الحياة، في الحجر، والشجر وأنطقها، وخاطبها، عبر عمليات فنية هادفة، من التشخيص، إلى التجسيم، ثم التشييء، منطلقا في كل ذلك من مقولة إن الزمن ليس إطارا خارجيا يجري فيه عمر الإنسان، بل هو نسيج الحياة البشرية المحدودة، بالولادة، والموت[1].

من هنا "فآذار": (أقسى الشهور)، و(أكثرها شبقا)، وإذا نحن نزعنا الموصوف، من مكانه؛ لأصبحت صفات يقصد بها شخص ما، بمعنى أنه غدا شيئا محسوسا يلامسنا، ونلامسه، يؤثر فينا، ونتأثر به، بل كائنا له صفته الاعتبارية، وكيانه الوجودي، بل وحضور (كاريزما) له مهابة الكبار، وجلالة العظماء.

وإذا كان مفهوم الزمن كمقياس فيزيائي، لم يقترن عند العرب بالغيبيات، كما كان في التصور الفكري اليوناني القديم، فقد ظل مرتبطا، بالحياة اليومية، والعالم الماثل، يجسد في ظواهر طبيعية بادية للعيان تمثل قوى الطبيعة، مخالفا بذلك ما خطته الفلسفة اليونانية القديمة؛ فقد كانت مقاييس، أو وحدات الزمن: كالليل، والنهار، والشهور، والفصول، والسنة، عند قدماء اليونان أشباحا دالة على وجود روح خفية

(1) الحاج، لحظة الأبدية، ص268.

تحركها، وتسيرها[1]. وأرى أن قدماء اليونان، قد أدركوا ضالتهم، بالنظر حديثا، إلى ما تفضي إليه المعاني، والدلالات، والإشارات الفيزيائية، إذ أصبحت ترتبط هي الأخرى فيزيائيا بأزمنة خارجية غائبة، تحضر عندما يرتل الزمن الحاضر نشيد الاغتراب، والهزيمة، والتشظي، والنكوص،؛ فيستدعي الصوت الحاضر نصيفه، ونصيره، ولكن هناك طريق واحد لا يضل الطريق، هو سبيل الزمن. والزمن الذكرى، في القصيدة، ينطلق من الجملة الحاملة: (استشهاد الفتيات الخمس) وهن في غربة أمام الزمن، والموت، فالعناق، لا يتم موتا (ودخلن العناق النهائي)، أما الغربة الطويلة التي تجر ذيول الذكريات وراءها، فتصبح فعلا يدخل حسابات المرحلة، والحالة الذهنية للشاعر، يتزود من معينها الذي لا ينضب، حيث توقيعة الزمن؛ لضمان شرعية الوجود، والاستمرار. وبين ذهاب عكا وعودتها، يبحث الشاعر عن لحظة صفاء واستراحة محارب بعدما قض مضجعه، وتناوشته الهموم، وتقاذفته المصائر. فهو قلق، وحيرته لا حدود لها؛ فحتى الأرض صارت لغة، لدى " درويش" ، ذلك المحسوس /الأرض , الذي نعيش عليه يتحوّل إلى شيء مجرد، إلى خطابة، وبيانات، لا علاقة لها بوسائل الحفاظ على هذه الأرض. واستعمال اللغة لا يؤدي، إلى نتيجة، مثله مثل البحث عن سرّ الحياة، الذي أفنى "جلجامش" عمره في البحث عنه . وبذكاء استطاع "درويش" أن يربط بين اللغة المفرغة، من أي مضمون، وبين هذا الحاضر العربي الخاوي، حين جعله هروبا إلى الماضي:

رأيت فتاة على شاطئ البحر قبل ثلاثين عاما

وقلن: أنا الموج، فابتعدت في التداعي رأيت

شهيدين يستمعان إلى البحر: عكا تجيء مع الموج

عكا تروح مع الموج، وابتعدا في التداعي[2]

والجرح الفلسطيني جرح نزق يؤرق الذاكرة؛ فيهرب منها باتجاه الحاضر، ويرتبط معها بعلاقة حب متبادلة، تكسب اللحظة الحاضرة،بما يعينها على العيش، ومواجهة تداعيات الزمن، و"درويش" في سبيل ذلك وهو –موطن الجراح – كثير النزوع إلى

---

(1) فوغالي، الزمان والمكان في الشعر الجاهلي، ص52.

(2) درويش، الأعمال الكاملة، قصيدة الأرض، الديوان، ص321.

الأسطورة، فقد زخرت بها قصائده، وإن لم تكن أسطورة هرول إلى أسطرة حدثه، كما نجد قدرته واضحة، في إزاحة الأسطورة، عن معناها الأصلي، وتقديمها، في صورة جديدة موازية لما يحدث في الحاضر، يقول "درويش":

وهل قيدوك. بأحلامنا فانحدرت إلى جرحنا في الشتاء !

وهل عرفوك لكي يذبحوك ؟

وهل قيدوك بأحلامهم فارتفعت إلى حلمنا في الربيع؟(1)

والذكريات المستعادة شريط أسود يصور فضاعة العدو، والحالة واحدة، في الماضي والحاضر، والكلمات هي الجسر، الذي يبنيه الشاعر؛ ليعبر بين قطري الزمن:

كأني أعود إلى ما مضى

كأني أسير أمامي

....

أنا ولد الكلمات البسيطة

وشهيد الخريطة

فيا أيها القابضون على طرف المستحيل

من البدء حتى الجليل

أعيدوا ألي يدي

أعيدوا إلي الهوية(2)

حزن وبؤس، وغربة نفسية ووجودية، تلك التي تعتمل في دواخل الشاعر المسكون بألمين، ألم الحاضر، وذكرى الماضي الحارقة ؛ فيخاف الشاعر من مرور الزمن قبل أن يتمكن من تقبيل حبيبته الأرض، وعناقها، والنظر إليها:

أنا الأرض

والأرض أنت

خديجة !لا تغلقي الباب

---

(1) درويش، الأعمال الكاملة، قصيدة الأرض، الديوان، ص324.

(2) المرجع نفسه، ص319-320.

لا تدخلي في الغياب[1]

والـذكريات حاضـر جـارف إذ تـتمكن فــي نفـس الـشاعر، ومـا أشـبهها بـالنقش الفرعوني، حيث تبقى ذكرى ذلك المساء، الذي ترك فيه الشاعر قريته، تحت وابل الرصاص، والقذائف المميتة، بعد ثلاثين عاما، على تشريد الفلسطينيين تأتي الولادة من رحم المعاناة /الموت / السنبلة، بما تحمله السنبلة، من رموز، للخير، يحصدها القوم الزارعون نتيجة كدهم، وكفاحهم، في الحياة.

فالزمان هنا حليف الحق، إذ يخبئ للمقاومة، والنضال، في سبيل تحرير الوطن السليب سنابل النصر، والعواقب الطيبة، ورغم أن الجسد في العراء، فإن الكلمات تقاتل بديلا عنه، فقد أدى الخروج من حضن الحبيبة / الأرض إلى الموت، ولكن "درويش" يقلب المعادلة شعريا، حين تنفض الشهادة غبار الموت؛ لتحيا من جديد، حاملة الأمل، والتجدد[2]. ولا يجد "درويش" بدا في وسط هذا الغياب، من استعادة المكان الأول، الذي كان ينتمي إليه بالاتصال، والإقامة، عن طريق الذكرى، تلك الذكرى التي يستند إليها بوصفها الأصل، والوجود، والامتداد :

مساء صغير على قرية مهملة
وعينان نائمتان
أعود ثلاثين عاما
خمس حروب
وأشهد أن الزمان يخبئ لي سنبلة
البشارة بغد أفضل
يا دامي العينين والكفين
إن الليل زائل
لا غرفة التوقيف باقية
ولا زرد السلاسل
نيرون مات، ولم تمت روما

(1) درويش، الأعمال الكاملة، قصيدة الأرض، ص316.
(2) أبو حاقة، الالتزام في الشعر العربي، ص66.

بعينيها تقاتل[1].

إن أبعاد الغياب متجسدة في شعر "درويش"، من خلال الاستناد، إلى مجموعة من المفردات المتكررة، حيث الحضور الثابت للمفردات المستدعاة من الموروث الإنساني، والأسطوري، والديني، والتاريخي، والثقافي، إلى جانب الحضور الثابت للطبيعة: طيورها، وحيواناتها، و" درويش" يصدق عليه قول "يوسف الخطيب" : " ألا إن من اختص في فلاحة الأرض الفلسطينية، فلاحة شعرية رائعة ومخصبة، هو دون منازع محمود درويش إن هذا حقله، وهو حراثه، وناطوره، ومغنيه إنه حقله بمعنى الحقل، وليس غابته البرية الباردة الصماء فإن ما يريده هو أن يتوحد مع الأرض "[2].

3.1 الاحتجاج على الحاضر:

إن المصاعب، التي تتعرض لها الذات الفردية، تجعلها تتمنى الموت؛ لأنها تدرك أن الواقع المعيش، ليس من سبيل للخلاص منه، إلا بالموت كمحرر، لا يهاب لومة لائم، ليس الحديث عن فلسفة الموت عند "درويش" مدار حديثنا، بقدر ما هي الحاجة الضاربة؛ للبحث عن الوسيلة الناجعة؛ للخلاص من حياة ملؤها الشقاء، والعذاب.

وقد عبر الشاعر الإغريقي (تيوني دي فيجار)عن ذلك بقوله: " أفضل شيء، لأهل الدنيا أن لا يولدوا، ولا يروا، أشعة الشمس المشرقة، ولكن إذا ولدوا، فالأفضل الخروج، إلى عالم الخفاء، بأسرع فرصة، وأن يرقدوا تحت الأرض "[3]. ولعل ذلك نابع من الحس المأساوي تجاه الزمن والتغير المريب، الذي يحدث فيه على مستوى الانحلال القيمي، وهو يتمظهر عبر تعاقب الأجيال، كما تحدثنا أسطورة الفروق الخمس، إذ كلما تقدم الزمن ازدادت حياة البشر رعبا وانحلالا[4].

---

(1) درويش، الأعمال الكاملة، قصيدة الأرض، ص322

(2) الخطيب، يوسف. 1968م. ديوان الوطن المحتل، دار فلسطين، دمشق، ص45.

(3) جمعة، محمد لطفي. مائدة أفلاطون كلام في الحب، منقول عن الحكيم اليوناني، مطبعة التأليف، مصر، ص6.

(4) بدوي، عبدالرحمن. 1942م. شوبنهاور، دار العلم للملايين، بيروت، ص26.

من هنا فقد استخدم الأدباء وسائل عدة؛ لمواجهة الزمن: كالنزوع الخيالي، نجد ذلك في بحث "دانتي" عن: " حب مثالي، في عالم يكمن خارج الزمن؛ فصاغ هذا النزوع إلى اللا زمنية بحثه الدؤوب، الذي استغرق حياته عن عالم فردوس جميل "[(1)]. و"درويش" جزء من الذاكرة الجمعية، لشعبه، فهو لا يستطيع أن ينفصل عنها – ولو حاول – ومع ذلك كان عليه أن يخضع لشروط الشعر، فهو إذن بين شرطية قضية شعبه، وشرطية العملية الفنية، بوصف الشعر عملية فنية جمالية بالدرجة الأولى، وإن كانت خادمة لقضايا أخرى، يقول "درويش": " حين التفت إلى الوراء، أجد نفسي منذ ربع قرن، وأنا أحول الدم، والمآسي، إلى ورد ومشروع، فإلى متى يبقى جمالي نتاجا، لموت أصدقائي، وأهلي، وموتي الداخلي معا ؟ "[(2)]، فهو يدرك: أن الزمن يصعد، وفرص الوصول، إلى المكان تهبط، ولذا فإن الصراع، من أجل مواصلة الطريق، قد لا يفضي إلى نهاية، خاصة وهو يكهل، ويخسر أكثر، فأكثر، بمرور الوقت. ولعل " درويشا "، وهو يعاين الواقع يرى ما رآه "دور كايم" حيث: " عد الوقائع أشياء... والشيء هو كل ما يعطي، أو كل ما تبدى، أو بالأحرى يفرض نفسه على الملاحظة، والنظر إلى الظواهر، على أنها أشياء، هو النظر إليها على أنها معطيات تؤلف نقطة ابتداء العلم "[(3)]، وحينها كان عليه أن يكون قادرا، على إيجاد اللغة، التي يقتضيها الموقف، ويتلاءم وإياها[(4)]. إن عبقرية الموقف، إذا وافت عبقرية الفنان، صنعت فنا يتجاوز حدود المكان، والزمان معا. ذلك أن الموقف " الصادق " بما أمد من مشاعر وتعابير: يكسب الألفاظ كثيرا من حدته، وصرامته، وتوقد أحاسيسه، إذ الموقف هو الآخر فضاء محاصر، تعتوره مضايقات شتى تهدده، بالتحول المستمر، بحسب

---

(1) الدعمي، انتصار الزمن، ص111.

(2) درويش، الوطن العربي، باريس، 1986/6/13، ص61-62.

(3) بنروبي، ج. 1980م. مصادر وتيارات الفلسفة المعاصرة في فرنسا، ج1، ت: عبدالرحمن بدوي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ط2، بيروت لبنان، ص12-13.

(4) أرسطو: فن الشعر، نقلا عن هلال محمد غنيمي، الموقف الأدبي، دار العودة، بيروت، ص111.

حاجات الوعي، وتلوناته الآنية، والبعيدة[1]، إنها حالات، قد تخالط الذات الواحدة، في الموقف الواحد؛ فتعطي إعصارا من الغضب والتحدي، غير إن الإقبال على هذه الجملة "totalite"الانفعالية، يقتضي منا إدراك خلفيات ذلك التقاطع، وذلك التفاعل، ولاختلاط المشاعر مفعول كيماوي يصعب التنبوء بنتائجه. فقد يتولد الأمل من موقف الخيبة، ويتولد الحذر من موقف الرجاء، وتلك نتائج لا يمكن التحكم فيها، وإنما الذات تملي فيها مخاوفها وآمالها، كذلك جاء الشعر مفعما بالشجاعة وهو ينطلق من حيز ضيق يحاصره الموت من كل جانب. وكل بيت يتغنى به الشاعر إنما هو مشروع " project " في عرف" الوجوديين "؛ ليحقق من خلاله "أناه " خارج الموقف المحاصر [2].

وحينما سئل "درويش": أنت كشاعر مبشر بمشروع وطني ومبشر بثورة.... الآن بعد أن انهار المشروع القومي، ألا تشعر انك في ورطة ؟ أجاب : " أعتقد أن كل إنسان عربي في ورطة، في ورطة مع علاقته بمستقبله، ومع تصوره المثالي، لمشروع حياته. دعني أولا أتحفظ على كلمة مبشر... أسوأ شيء أن يكون الشعر تبشيريا لأن التبشير يحمل ضمنا أجوبة نهائية، وواضحة عن كل المعضلات والأزمات.

الشاعر ليس مبشرا، ولكنه يرتبط بمستقبل، وأمل يجب أن يدافع عنه؛ لكي يدافع عن شعره. أما سؤالك فهو سؤال حقيقي لأننا جميعا متورطون بإحباطاتنا، ولا يوجد إنسان لديه ضمير وإحساس، في علاقته بالأشياء، إلا ويشعر أنه مهزوم، ومتورط، بخيبة أمل كبرى، وأنا من المحبطين، ليس لدي يقين في شيء "[3]. وفي مقال له بعنوان: " الكتابة في درجة الغليان "، نجد ضالتنا بالولوج إلى عمق موضوعنا "الاحتجاج على الحاضر "، يقول درويش، في معرض رده عن سؤال " هل تكتب لكي تغير الواقع؟ " يرد قائلا: "في البداية، لا أكتب شعرا؛ لأغير الواقع، ولكن الواقع أرغمني على الكتابة، استعبدني من شدة ما أذلني، من كثرة ما كان واقعا، وقعت فيه،

---

(1) مونسي، فلسفة المكان، ص9.

(2) المرجع نفسه، ص95.

(3) الخير، هاني. 2005م. موسوعة أعلام الشعر العربي الحديث، رحلة عمر في دروب الشعر، مؤسسة علاء الدين للطباعة والتوزيع، دمشق، سوريا، ص38.

ولكن هذه العبودية منحتني الحرية، فحين كتبت وجدته يختلف عن نقيضه، ولكن نقيضه ليس إلا هو متحولا، أي أنه هو، يمكن أن يكون هو، بشكل أفضل، أتدخل أنا فيه. حين أحضر أنا بين هو وهو. وهذه هي وقفتي الحرة، هذه هي علاقتي، بمعادلة الواقع، التي أستخرج منها حريتي من جهة، والتغيير من جهة أخرى . متى حدث ذلك، وكيف ؟ حين لم أكن شاهدا على الواقع ولا شهيده، فهل أنا بينهما ؟ لأن هذه الحالة شكل مخادع، من أشكال المراقبة.

والحوار ليس وجها من وجوه استخدامنا، ل " اللغة" حسب، بل اللغة لا تكون أصيلة، إلا من حيث هي حوار، فإن ما نعنيه باللغة عادة، هو نسق الكلمات، وقواعد تركيب الكلام – ما هو إلا الجانب الخارجي، ل " اللغة" – وإذن فما معنى الحوار ؟.

بالبداهة، هو التكلم مع الآخرين عن شيء، والكلام عندئذ، هو الوسيط بيننا إلى جمع الشمل والالتقاء "[1]؛ فنلج من خلال الحوار بما يمده من دينامية، للقصيدة الدرويشية، إلى عوالم نفسية مخبوه تتفتح من خلال حوار، هو بالأساس داخلي(داخلي في النفس، وخارجي على الورق) ؛ ليعتمل في داخل هذا الحوار الداخلي حوار آخر خارجي؛ لتكتمل الصورة، ويأخذ المشهد أفقا دراميا يموج بالحركة، وتتلاطم على جنباته الرؤى:

قطعوا يدي وطالبوني أن أدافع
واستأصلوا مني خطاي وطالبوني أن أسير إلى صلاة الغائبين
أشعلت معجزتي وسرت، فحاصروني، حاصروني، حاصروني
قالوا: انتظر، فنظرت (لا تكسر موازين الرياح مع العدو)
ووقفت قالوا لا تقف فمشيت ثانية، فقالوا لا تسر
(الحرب فر، لا تحارب خارج الكلمات) قلت من العدو
(ارفع شعارك وانتظره واعتذر عما فعلت)
ماذا فعلت ؟ (بحثت وحدك عن خطاك ولم تبلغ سيدك)
من سيدي ؟ قالوا (الشعار على الجدار) فقلت: لا
لا سيد إلا دمي المحروق في جسدي يفتش عن يدي

---

(1) هيدجرن، مارتن. 1963م. في الفلسفة والشعر، ترجمة: عثمان أمين، القاهرة، ص87.

لتدق بوابات هذا الليل لا، لا سيد إلا دمي، هي أغنية[1]

فالحاضر ممثلا بجلاديه يريد احتواء صوت الشاعر – رغم أن حربه لا تتجاوز مفاوز الكلمات –من خلال حوار درامي راق يتشابك بعفوية طرحه مع اعتمالات الحالة الراهنة، معتمدا في ذلك، على الحس الدرامي الساكن في النفس الإنسانية فطريا[2].

إن الأفعال المستخدمة لتبئير الحدث الدرامي تعتمد على السلب، حينما تنضاف إلى واو الجماعة: (قطعوا، طالبوا،استأصلوا، حاصروني، قالوا– المتبوعة بالنفي الذي يفيد أيضا السلب – لا تسر، لا تكسر، أو متبوعة بجملة اسمية تقييدية هي الأخرى، تفصح عن الجانب السلبي " الشعار على الجدار "). فنقدر ضمنا مسبوقا محذوفا والقرينة يوضحها السياق(احذر)، في محاولة؛ لربط مستويات ما قبل الكلام من الوعي؛ بهدف الكشف عن الكيان النفسي للشخصيات[3].

والشعار على الجدار يدخل "درويشا" دائرة التسييس التي – على الأغلب – تسلخ الشعر من شاعريته، في الوقت الذي يرفض "درويش" الدخول إلى هذه الدائرة، ولكن "درويشا" هنا مدفوع إليه بوصفه أحد مستويات القراءة، والرفض يكون منظورا إليه من زاوية: " أن يكون لشاعر خادما لقضية سياسية محددة، هذا يقتل الشعر، ويتحول إلى خطابة يحسنها النثر أكثر من الشعر، ولذلك أنا ضد تسييس الشعر، ولكن مع انخراط الشعر، في الواقع، في أن يتعامل مع هذه القضية السياسية، بأدواته هو، وبطريقته هو، وباستقلاله التعبيري، عن التعبير السياسي المباشر[4]. وقد تحدث "عبدالكريم حسن" عن جانب الحكم على الشاعر، من خلال مشروعه الأساسي، وبالتالي الحكم على الشاعر، وتفكيره، فينبغي على الناقد أن يفصل بين "أنا" المبدع، و"أنا" العمل الإبداعي، فيقول: "ولقد وجدنا لدى دراستنا لمفهوم "المشروع" وارتباطه "بالوعي" والأنا "

---

(1) درويش، الأعمال الكاملة، هي أغنية، ص481–482.

(2) همفري، روبرت. 1974م. تيار الوعي في الرواية الحديثة، ت: محمود الربيعي، القاهرة، ط2، ص40.

(3) المرجع نفسه، ص65.

(4) فاضل، حوار أجراه مع الشاعر، الحوادث 1985/12/27م، ص49.

الواعيـة : أن هـذه"الأنـا" ليـست أنـا المبـدع، وإنمـا، "أنـا العمـل الإبـداعي"[1]. فقـد زاد العنصر الحواري في وتيرة البناء الدرامي للنص؛ فأكسبه حيوية، ومنحه قدرة، على أن يبلغنا الإحساس بحياة واقعية وراهن قائم، أي بالخصائص التامة، للحظة من اللحظات حسبما يحس المرء بها إحساسا فعليا[2]. سنشهد نقلا حيا لمشهد من مشاهد المساومة، بين القابض على هويته، ووجوده، وشرعيته، وبين الجلادين، ومريدي الخيبة، والإذلال – أيـا كانـت قـرابتهم أو بعـدهم – إذ يـرفض الـصوت المـذبوح/ صـوت الـشاعر، هـذه القسمة رفـضا نابعـا، مـن عدالـة قـضيته أولا، وعمـق ارتباطـه بهويتـه، ووجـوده ثانيـا. فالـشعراء – كمـا المعهـود– ينيـرون طرقـات المـستقبل، مـن خـلال إضـاءة الحاضـر، وأحيانا فضحه،وتعريته، بل والاحتجاج عليه، فهي الكلمات التي تبني وطنا من الحلم، من خـلال مواقف وطنيـة، وقوميـة؛ فتحمـل ماينوء عن حملـه الواقـع، حتـى وإن خـالفوا الركـب، واستداروا بـسفنهم معاكسين الـريح، ومتحـدين الأمـواج العاتيـة المتلاطمـة، وإن تكــسرت مــع ذلــك مجــاديفهم " إذ إن الــشعراء كالفلاســفة، والرســامين، والمثــاليين، والموسيقيين سواء بسواء، هم من ناحية خالفوا عصورهم، وهم من ناحية أخرى نتاج تلك العصور "[3].

وتفاؤل الشاعر نابع من ذات شعبه، وثورته، فمن يفتش عن اليد المقطوعة يكمن في الداخل، فالفعل المبشر بالخير ينطلق من الداخل، وليس من الخارج، وهي صورة تعكس غضب الشاعر، واحتجاجه، ورفضه لموقف الخارج – سواء المحيط العربي، أم العالمي – في طاقة شعرية، لم تقف عند حدود الفردية، حتى في غنائيتها، فهي تعبير عن الجماعة " لا يولد الشعراء، كما يولد غيرهم من عامة الناس فإن الشعراء بعض الأنبيـاء.. والأنبيـاء لا يولـدون، بغيـر آيـات تـسبقهم، وفـي ظـروف، وبيئـات تتـرقبهم،

---

(1) حـسن، عبـدالكريم. 1990م. المـنهج الموضـوعي، المؤسـسة الجامعيـة للدراسـات والنـشر، والتوزيع، ط1، ص100-101.

(2) مـاتيس،ف.أ. 1965م. (ت.س إليـوت) الـشاعر الناقـد، ترجمـة: إحـسان عبـاس، بيـروت، ص147.

(3) شـيلي، ب-ب. 1974م. برومثيـوس طليقـا، ت: لـويس عـوض، مكتبـة النهـضة المـصرية، القاهرة، ص87.

وتتطلبهم "[1]. ومثلما يجمع "درويش" بين العصافير، وريتا، والبندقية، والحصار، وأبي فراس، والمتنبي، فإنه يغوص في أعماق التراث؛ ليرصد الشهادة، التي فارقت شهداءها، في رؤية حياتية واحدة متكاملة تدين الحاضر، وتفضح تعهره بين يدي السادة؛ لتضعه على صفيح ساخن تغلي من تحته الكلمات، وتقذفه الطيور، والبنادق، وريتا، والحصار، والأغنيات من عل (جلاميد صخر حطه السيل من عل) سيل الغضب العارم، الذي ينتاب الشاعر، وإن كانت رحلة البحث عن الهوية تلازم الشاعرين – الإشارة إلى امرئ القيس الشاعر الضليل –، ويبدو أن الاحتجاج يمتد إلى الحضور جميعهم فالكل مدان وفق الرؤية الدرويشية:

مناديل سوداء للشعراء. وصف تماثيل من مرمر سوف ترفع أصواتنا
وجرن ليحمي أرواحنا من غبار الزمان. ورد لنا ورد علينا
لكم مجدكم ولنا مجدنا. آه من بلد لا يرى منه إلا الذي لا يرى: سرنا
لنا المجد: عرش على أرجل قطعتها الدروب التي أوصلتنا إلى كل
بيت سوى بيتنا
على الروح أن تجد الروح في روحها أو تموت هنا...
لكم مجدكم ولنا مجدنا. آه من بلد لا نرى منه إلا الذي لا نرى منه إلا الذي لا يرى: سرنا[2]

ويتناص الشاعر مع الآية الكريمة: "لكم دينكم ولي دين.."صدق الله العظيم[3]، بوصف القصيدة نصا مفتوحا على فضاء المرجعيات؛ للاحتجاج هنا على المساومين المنساقين لمقولة (الشعار على الجدار، والمسبوقة، كما يدل السياق السابق، بالفعل احذر)، فالتبدل، والتحوير الذي أصاب الآية؛ ليصير المجد بدلا من الدين، وليستبدل القريب بالكافر، إنما يدل على فضاعة الحاضر، ومدى تشاؤم الشاعر، وانزعاجه، بل ألمه الدفين، وهي صورة متكررة في شعر درويش، صورة الغدر، والخيانة، والقصور من الأقارب/ العقارب . والعودة إلى النص القرآني، عودة حتمية؛ لبث الحياة في جسد

(1) جودت، صالح. 1974م. الهمشري حياته وشعره، دار الهلال، القاهرة، ص14.
(2) درويش، الأعمال الكاملة، ورد أقل، ص490.
(3) سورة مريم، الآية35.

أصابه الهزال، وروح تملكها الانكسار والانحناء " إن شعرنا العربي لن يستطيع أن يثبت وجوده، ويحقق أصالته، إلا إذا وقف على أرض صلبة، من صلته بتراثه، وارتباطه بماضيه، وأيقنوا إن انبتات الشعر عن تراثه، إنما هو حكم على ذلك الشعر بالذبول ثم الموت "(1). وفي موضع آخر يعمق الشاعر هذه النظرة التشاؤمية لواقع الحال، وصلة الفلسطيني بأخوته، وما يلاقيه على أيديهم لقيه يوسف على أيدي أخوته، وإن كان الشاعر يغالي، في رسم هذه الصورة، وإسقاط حالته على الآخرين، فهي طريقة دفاعية ينسب الشاعر بواسطتها مالا يرضى عنه، من الأفكار، والنزعات، والمخاوف، التي تنتمي إليه/الشاعر سواء ما ينتمي منها إلى " الهو "، أو " الأنا العليا " إلى الغير، فمن السهل عليه مواجهة الخطر الصادر، من الغير، إما بالهرب أو الامتناع، عن إدراكه، أو مغالبته، والتصدي له "(2)، ولا بد أن ذلك بوحي من مشاعره، فالسعيد يرى العالم باسما ضاحكا، في حين يتوجس الخائف المرتاع مما يحيط به(3). فالحاضر مولود مشاكس يطارد الشاعر من خلاله غزالة الزمن، فهو بألمه الدفين يرتد ماضيا مقنعا، يعكس ما يعتلج في خلجات الشاعر، ويصبح مقصدا تنصهر الرؤى عند عتباته، وتتلاقى، وتتوالد، وتتلاقح ؛ بوصفه متعاليا نصيا تهرب الرؤى، إلى كنفه؛ لتجد لها مستقرا، وزادا، يعينها على المسير، فالشاعر اللاهث يورث كلماته هذا اللهاث؛ للوصول إلى كسب الأجداد، ومعينهم الذي لا ينضب، يقول الشاعر:

أنا يوسف يا أبي، يا أبي أخوتي لا يحبونني لا يريدونني
بينهم يا أبي. يعتدون علي ويرمونني بالحصى والكلام، يريدونني
أن أموت لكي يمدحونني، هم أوصدوا باب بيتك دوني وهم
طردوني من الحقل، هم سمموا عنبي يا أبي، حين مر النسيم
ولاعب شعري غاروا وثاروا علي وثاروا عليك، فماذا صنعت

---

(1) زايد، علي عشري. 1978م. استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ط الشركة العامة للنشر والتوزيع، طرابلس، ص58.
(2) ماكوفر، كارين. إسقاط الشخصية في رسم الشكل الإنساني، منهج لدراسة الشخصية، ت: رزق سند إبراهيم ليلة، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، ص5، "مقدمة المترجم".
(3) المرجع نفسه، ص6.

لهم يا أبي ؟ الفراشات حطت على كتفي، ومالت على السنابل،
والطير حطت على راحتي فماذا فعلت أنا يا أبي، ولماذا أنا؟
أنت سميتني يوسفا وهمو أوقعوني في الجب، واتهموا الذئب
والذئب أرحم من أخوتي..أبت !هل جنيت على أحد عندما
قلت إني، رأيت أحد عشر كوكبا والشمس والقمر رأيتهم لي
ساجدين(1).

وباعتراف "درويش" فإن الاستدعاء كان بهدف توطيد النص الحديث بتاريخه الكلاسيكي، وهنا نجد الشاعر كعادته يودع في حالته الشعرية الشعورية ما يمكنه من تجاوز الحاضر المطبق على حالته النفسية؛ فتستدعى الحوادث بمرجعياتها؛ لتكون عونا للشاعر على الخروج، ومجابهة الواقع بتلبساته، وتعقيداته، وهنا يعمد الشاعر إلى خلق متوازيات نصية، ويستلهم ذلك من القرآن الكريم؛ لما له من قدسية، وتأثير قوي، وحضور، لا يغادر المخيلة، ومهابة، وجلال، لا يستشعرها الإنسان مع أي نص آخر، ويوسف /الشاعر/الشعب الفلسطيني هو الصرخة الممتدة في صهر واضح لكلا الحالتين، ليغدو الزمن الفاصل مسكوتا عنه لصالح اللحظة الحاضرة، التي لا تستريح على جنب فترتحل كما النحلة التي تلاحق زهورها؛ ليكون الرحيق والجمال، وإذا كانت النحلة لا تحمل نفعا من غير فعلها الإنتاجي، فإن اللحظة الحاضرة لا تعدو كونها بركانا خامدا، ينتظر بريقا؛ ليعلن الانفجار، وهذا البريق إنما يتمثل بالمرجع، أو المتعالي الذي بتزاوجه، وتلاقحه مع الحاضر يعلن عن ولادة جديدة، تحمل الأمل، والحياة،والتجدد. فقد لاقى"يوسف"– عليه السلام – ما لاقاه من ظلم أخوته، وربما يتلاقى ذلك بما يعتور المشهد الفلسطيني بوصف "درويش"هنا هو صوت الجماعة الفلسطينية، هذا الصوت الذي يجد نفسه معزولا عن محيطه وجسمه العربي، مما يثير في نفس الشاعر / يوسف هذه الحالة المريعة من التشتت والضياع، لتستتبع هذه الحالة موجة عاتية من الأسئلة النابعة من داخل منكسر ومتوجع، وبصمت أليم، يتوجه بسؤاله المستغيث إلى أبيه، فهو بيت الحكمة، ومستودع الأسرار، ومع ذلك فلا بد لليل من فجر سيبزغ، فلم يستسلم، ولم يتملكه اليأس، فقد بدأ يوسف – عليه السلام –

(1) درويش، الأعمال الكاملة، ورد أقل، ص504.

دعوته والتي تعود إلى فترة (الرعاة الهكسوس) [1]، إلى الإسلام، ديانة التوحيد الخالص.... وهو في السجن وقرر أنها ديانة آبائه إبراهيم، وإسحاق، ويعقوب، وقررها صورة واضحة كاملة شاملة دقيقة، فيما حكاه القرآن الكريم من قوله –عز وجل– : "إني تركت ملة قوم لا يؤمنون بالله وهم بالآخرة هم كافرون، واتبعت ملة آبائي إبراهيم وإسحاق ويعقوب ما كان لنا أن نشرك بالله من شيء......." صدق الله العظيم[2].

وأرى أن الحق الدفين، والكلمة السجينة، لا بد أن تجد لها متكأ، وسندا، رغم ما يعترضها، ويعرقل خط سيرها، وهذا ما أراد "درويش" بلورته، فهو يعي حجم التحديات التي تحاك ضد قضيته، على المستويين الداخلي / العربي، والخارجي / الأممي. لقد حاول الشاعر العربي، أولا، إنعاش بعض الرموز الجاهزة، فبعث نكهته الشخصية فيها، ويحدث أن تحصل المواجهة بين الشاعر، وماضي الرمز، أو ميراثه الراسخ من الدلالة، من جهة أخرى فالرموز، التي وجدها الشاعر العربي محيطة به تخفي وراءها تاريخها الخاص[3].

وبالتالي فإن توظيف الرموز التراثية، يعني إعادة استخدام الماضي، من خلال صوره، التي التصقت في ذاكرة الأجيال، وكانت انعكاسا، لانتصاراته، وكبواته، وأحداثه، ورجاله على أن الحمل، لهذه المدلولات يكون، بتعبير إيحائي يخدم رؤية الشاعر المعاصرة، وبهذا فإن تجربة الشاعر المطلة، على تلك الينابيع الدائمة التدفق، تزداد نضجا، وتكتسب أصالة، في حالة من التماهي، مع موروث الإنسانية المتجدد، في نفوس الأجيال، ونتيجة؛ لذلك يخرج الشاعر، من إطاره الضيق، حبيس التجربة الشخصية؛ لينغرس، في تجربة أكبر، وأعمق؛ لذلك سعى الشعراء من وراء استحضارهم للرمز الشعري إلى تقديم وظيفة إشعاعية للنص، إذ إننا فور قراءتنا له، نستدعي من ذاكرتنا ما يقترب، من ظلال، وإنجازات، ودلالات، وقد يتجاوز الأمر إلى

---

(1) قطب، سيد. 1985م. في ظلال القرآن، ج4، دار الشروق، ط11، ص1960.

(2) سورة يوسف، الآية36–37.

(3) العلاق، في حداثة النص الشعري –دراسات نقدية، ص59.

مستوى استحضار مرحلة تاريخية كاملة مقترنة به[1]. ولأن الشاعر يعايش الواقع برؤيته، فإنها حتما (أي الرؤية)، ستصطبغ بتراكمات الأزمنة المندثرة، ذلك أن روح الشاعر مجنحة محلقة، تلتقط رزقها أنى وجدته، تسير في الردهات، والمنارات؛ لتعلن زمن النبؤة، والولادة، وحينما تحط رحلها عند التراث الديني فهي أمام " مصدر سخي من مصادر الإلهام الشعري "[2]. إن العودة للموروث الديني بشخصياته، وأمكنته، وحوادثه، إنما هي المعادلة، التي تقتضيها حالة التوازن المتأتية، من خلال حشو هذا الخواء، بماضي الأمة المكتنز بالانتصارات، فهي إذن حالة التوازن، والانسجام، والاتساق، وتشكيل يمثل رؤية يدعمها الماضي بزئيره، وينتقصها الحاضر بأنينه، ونقيقه. وفي محاولة الشاعر للبحث عن البديل (المعادل النفسي)، نلمح حقيقة الشاعر المتشبث بأردان الماضي، ذلك الماضي المتمثل " بصورة الإنسان الحر، والمناضل الشريف، والثائر الصلب، تعويضا عن نقص حضاري وحلم مفقود "[3].

وفي حدود ما سبق، فإن وقوف الشعراء عند التراث، تقتضيه رؤاهم المعاصرة، التي تستلهم الماضي؛ ليكتسب دلاليا أبعادا إيحائية تعبر عن الحاضر[4]، وحينما يكتسب الشاعر تلك الدفقات، فإنه عادة ما يختم المشهد، بما يشبه المصالحة ظاهريا، ولكنه " يصل بإغلاقه المشهد على سكانه، ذروة السخرية، عندما تحرر الضحية جلادها، من ذنبه اتجاهها، ويتبادل الضحية والقاتل المواقع "[5]:

هذه زنزانة يا سيدي، لا محكمة

وأنا الشاهد والقاضي، وأنت الهيئة المتهمة

---

(1) الرواشدة، سامح. 2001م. إشكالية التلقي والتأويل، (دراسات)، ط1، منشورات، أمانة عمان الكبرى، عمان، ص75.

(2)زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص95.

(3) الرواشدة، شعر عبدالوهاب البياتي والتراث، ص25.

(4) مبروك، مراد عبدالرحمن. 1986م. العناصر التراثية في الرواية العربية في مصر، دار المعارف، ط1، ص58.

(5) صالح، فخري. 1996م. لماذا تركت الحصان وحيدا، عن اللحظة الفلسطينية الملتهبة، فصول، مج15، 24، ص243.

فاترك المقعد واذهب: أنت حر أنت حر

أيها القاضي السجين[1]

وبذلك فإن "درويشا" يقف إلى جوار كلمته، منحازا إلى العدالة والحقيقة، فيكون حارس الوعي، والذاكرة العربية والضمير، على طريق إعادة الثقة بالشعب وقدراته، في قراءة واعية للحظة التاريخية[2]. والوقوف إلى الجوار أو تضمين فعل المحاثثة يستلزم بحثا في تاريخية المكان، والعمق التاريخي، انطلاقا من يقين متجسد وراسخ في وراثة شرعية، للمكان، وثقافته، وحضارته، من الكنعانيين إلى الآن، فهو وارث الإرث؛ لذا يبحث عن التوثيق في تاريخ المكان، وحضارة المكان[3].

وحين نتبين جوانب القص الديني، تتفتح العديد من النوافذ التي تطل على الماضي المستعاد في أزمنة الحاضر، وكأن الشاعر يعيد السؤال الأصل، عن إنسان يعيد اكتشاف ذاته، وهو يكتشف تاريخه المنقضي[4]؛ لتغدو التجربة حينئذ مجالا رحبا لهروب الشعراء، من سطوة الواقع المستعبد السليب، فيرى الشاعر نفسه بمثابة ذلك النبي المخذول، ممن يرى فيهم النصرة والمؤازرة .

إن الحديث عن النص التراثي يقودنا، إلى الحديث عن "النص " المؤسس، أو "النص" الجمعي، وذلك يفترض حتما حلول علاقة التبادل، والتداخل، بين النصوص[5]، ويغدو النص المؤسس حينئذ نصا مثالا، بما يقدمه من إمدادات هائلة لفضاءات النص، وغالبا ما يتحقق في الماضي[6]. ويبدو ما ذهب إليه باختنتين، في حديثه عن مصطلح الحوارية"Dialogism" مقنعا للغاية، فقد استخدم المصطلح للدلالة

(1) درويش، الأعمال الكاملة، لماذا تركت الحصان وحيدا، ص652.

(2) موسوعة أعلام الشعر العربي، ص42.

(3) المرجع نفسه، ص43.

(4) دراج، فيصل. الرواية، وتأويل التاريخ، نظرية الرواية والرواية العربية، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ص15.

(5) منير، وليد. 1985م. نموذج الخطيئة والتكفير والبحث عن شاعرية النص الأدبي، فصول، م6، س321، ص23.

(6) يقطين، سعيد. 1992م. الرواية والتراث السردي، المركز الثقافي العربي، ط1، ص13.

على العلاقة القائمة، بين النصوص الحاضرة ورديفتها الغائبة، فتغدو النصوص الراهنة ظلالا لنصوص سابقة عليها، مما يضعنا أمام حقيقة مؤداها: أن النصوص ترتبط ببعضها، بعلاقة توالد وتداخل، فليس هناك تلفظ بمنأى عن التناص[1].

وكثيرا ما نلحظ أن علاقة النصوص الراهنة، ترتبط بأصولها الغائبة، بعلاقة امتصاص، وتشرب، حيث يستغل الماضي؛ خدمة لرؤية معاصرة[2]، ونلمس أثر تلك العلاقة، بصورة جلية عند "درويش"، عندما تتعالق نصوصه الراهنة، مع نصوصه الغائبة، فلا يغدو نصه الحاضر، حدود كونه تأصيلا، لنص تراثي سابق عليه. وهذا الاجترار، أو الاستدعاء، لا يمنع أن يتعارض الشاعر مع رموزه التراثية، فقد رفض "درويش" التبعية، التي انتهجها امرؤ القيس في سبيل استرداد العرش المفقود، مع ملاحظة أن الواقعين يمثلان الحالة نفسها من الضياع، والبحث عن المجد، والفردوس المفقودين / الوطن:

"..... لم
يقل أحد لامرئ القيس ماذا صنعت
بنا وبنفسك ؟ فاذهب على درب
قيصر، خلف دخان يطل من
الوقت أسود، واذهب على درب
قيصر وحدك، وحدك، وحدك
واترك لنا ههنا لغتك[3]

وفي هروبه من الواقع انتجع الشاعر التاريخ: برموزه، وحوادثه، ليس للخفاء، والتستر، كما هو الزعم، إنما هو انتقاص بالغ، لما يجدر بالفنان أن يفضي إليه[1]، من

---

(1) تودروف، تزفيتان. الإرث المنهجي للشكلانية في أصول الخطاب النقدي الجديد، تودروف وآخرون، ترجمة أحمد المديني، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ص5.

(2) مفتاح، محمد. 1993م. تحليل الخطاب الشعري، واستراتيجيه التناص، المركز الثقافي العربي، ط3، الدار البيضاء، ص122.

(3) درويش، الأعمال الكاملة، لماذا تركت الحصان وحيداً، ص654.

خلال شخصيات تاريخية ذات ملمح سياسي، أو أدبي، مثل امرئ القيس، والمتنبي، كرموز لشواخص الحاضر:

ذهبنا إلى عدن قبل تاريخنا فوجدنا اليمن

حزينا على امرئ القيس يمضغ قاتا، ويمحو الصور

أما كنت تدرك يا صاحبي أننا لاحقان بقيصر هذا الزمن ؟[2]

فما بين رحلة الخلاص، والبحث عن الحق الضائع، وبين رحلة الشاعر، لقيصر اليوم، وجوه من التشابه المفضية، إلى رجم الحاضر وفضحه، وكذا رحلة المتنبي إلى مصر، وملاقاة كافور، هي رحلة الشاعر في تراء للحدث، الذي يلاحق مخيلتة، بل المتجدد في اللحظة الحاضرة:

في مصر كافور وفي... زلازل[3]

وكذا استدعاء ثورة القرامطة، لما للحالتين من تشابه، حيث يتماهى الحاضر بالماضي، بل يصبح الحاضر صورة مستعادة من الماضي /التاريخي، وانتماء الشاعر للتاريخي، ما هو إلا حالة الرفض، التي يعيشها الشاعر وشعبه، وهي حالة اقترانية بين الماضي والحاضر، يريد أن يشكو العرب الحاليين، إلى أجدادهم، فحتى العواصم العربية قيدت الفلسطيني المقاوم، وسيرته، وصيرته، وفق مشيئتها، فكبلت الثورة، "وصام العرب الأقحاح، عن الكلام المباح":

هذا هو العبد الأمير

وهذه الناس الجياع

والقرمطي أنا، أبيع القصر أغنية

....

الآن أشهر كل أسئلتي

وأسأل: كيف أسأل ؟

---

(1) هوسر، آرنولد. 1968م. فلسفة تاريخ الفن، ترجمة رمزي عبده بدوي، مطبعة جامعة القاهرة، ص57.

(2) درويش، الأعمال الكاملة، ورد أقل، ص496.

(3) درويش، الأعمال الكاملة، حصار لمدائح البحر، ص395.

والصراع هو الصراع
والروم ينتشرون حول الضاد
لا سيف يطاردهم هناك ولا ذراع
كل الرماح تصيبني
وتعيد أسمائي إلي(1)
"لا تخافوا يا أهالي هذه الصحراء منا
نحن لا ننشد شيئا نحن لن نبعث فيكم مرة أخرى نبي
هذه أصنامكم فلتعبدوها مثل ما شئتم، كلوا التمر، كلوا أسماءنا
نحن لا نأتي لنبقى،نحن لا نمضي لكي نرجع لكن الرياح
أوقعتنا خطا في حيكم من طائر الفينيق في أجسادنا
واحفظو الرمل من العشب الذي يسقط من ألفاظنا سهوا عليكم
واحرسوا نخلتكم من ظلنا الطائر، وانسونا وناموا آمنين"(2)

الصحراء، النبي، الأصنام، التمر، هذه مفردات لها مدلولها الرمزي الخاص والعام، إذ كل له علاقة وارتباط بالآخر، فالصحراء رمز: للرفض، للعصبية، وعدم طاعة الغير، والنبي: رمز الصلاح، والخير، والهداية، والأصنام : رمز الجهل واللا انتماء، والكفر، والضغينة، والفسق، أما التمر: فهو الثمرة الخالدة / الأصالة، الزاد الأزلي، فكل مفردة لها دلالتها، إذ أن هذه الرموز، ما هي إلا (مداميك) تتسم بالصلابة، والمتانة؛ لتصوير مدى الضياع، الذي وصل إليه الإنسان العربي في هذه الأيام، فالأصنام سابقا، وعبادتها رمز للعبودية، والتخلف، لكن مع وجود أمل الوساطة من قبلها " ما نعبدهم إلا ليقربونا إلى الله زلفى"(3)، عكس أيامنا، التي عادت فيها عبادة الأصنام (السلطة السياسية)، مع فارق الزمن، والشخوص، إذ أصنام الأمس متوارثة، أما أصنام اليوم، فهي التي تفرض نفسها، بوساطة البطش والقمع، فالعبادة لها ذل، و عبودية..... ويبدو لنا أن "درويشا"، في استخدامه، لرموزه الموروثة، لا يوقعه في

(1) درويش، الأعمال الكاملة، حصار لمدائح البحر، ص39.
(2) درويش، الأعمال الكاملة، هي أغنية، ص452.
(3) سورة الزمر، الآية3.

التكرار، إذ يوظفها توظيفا حسنا، ويعطيها مدلولات خاصة، تفي بالغرض، بروح العصر، الذي يعيشه الشاعر، علما أن العودة للرموز التاريخية ما هي إلا نتيجة لمعطيات الأمر الواقع، فمعايشة الإنسان العربي للواقع، وانخراطه تحت ضغطه اليومي، لم تعد معه الرموز الشعرية المستخدمة من قبل الشاعر غريبة أو مستهجنة، بل أنها تأتي ضمن مسعى الشاعر في إضاءة للواقع، وذلك من خلا ل العودة إلى الماضي المنبعث في رموز الحاضر[1]. فهو هروب، وشكوى، هروب من الواقع، وشكوى بحق العرب الحاليين إلى أجدادهم، فقد ضيقت العواصم العربية الخناق، على الفلسطيني المقاوم، وسيرته وفق مشيئتها، فكبلت الثورة، وقننت مساراتها بل وهندستها وفق رؤيتها وحاجتها، فغدا خروج " درويش" – مع ذلك – من حضن الحبيبة /الأرض، موتا يصارع فيه الشاعر موت الحياة /الأرض، ويزرع الأمل بتشبثه بحتمية البقاء والتجدد، وأمام هذا الواقع المر يبحث الشاعر عن شكله، وصورته، من خلال وطنه، ويبدو أن الصراع، قد تحول، إلى صراع الذات المنقسمة على نفسها:

أريد أن أرسم شكلك

كي أجد شكلي فيك[2]

لذلك غدا الواقع العربي، بنظر الشاعر مجرد أكذوبة:

أيها الوطن المتكرر في المذابح والأغاني

دلني على مصدر الموت

أهو الخنجر أم الأكذوبة ؟!

لكي أذكر أن لي سقفا مفقودا[3]

وأمام هذا الواقع، فالمقتنيات، بشتى صورها معرضة، للنهب، والسلب، والتآكل، والصدأ، وحتى العفن، فالذاكرة بدورها تصبح معرضة، للانقراض، والنسيان، فيرحل الماضي؛ ليبقى الشعب بلا ذكرى. وبين الماضي والذكرى يولد ألم التشرد، واللجوء، والبحث عن الهوية، ويصاب الشاعر حينها، بهذيان الكتابة، يحمله على ذلك صور

(1) الديك، نادي ساري. 1995م. محمود درويش الشعر والقضية، دار الكرمل، ط1، ص127.

(2) درويش، الأعمال الكاملة، أحبك أولا أحبك، ص181.

(3) المرجع نفسه، ص181.

الاستلاب، والاغتصاب، فالذاكرة وما تحمل من مقتنيات، جميعها ترزح تحت وطء الاحتلال:

أداعب الزمن

كأمير يلاطف حصانا

وألعب بالأيام

كما يلعب الأطفال بالخرز الملون

إني أحتفل اليوم

بمرور يوم على اليوم السابق

وأحتفل غدا

بمرور يومين على الأمس

وأشرب نخب الأمس

ذكرى اليوم القادم

وهكذا..... أواصل حياتي(1)

وبسبب ما تؤديه الأرض، من ضروب الإشباع، وترسيخ مشاعر الرضا والاطمئنان، بتوفير الحماية والأمن طوال مراحل الحياة، من الطفولة، إلى الشيخوخة، فإن المنظومة القيمية الاجتماعية تعمل فطريا، على تثبيت حب الوطن، والولاء له، كواجبات أساسية، في عقيدة الفرد، وبقدر ذلك القرب النفسي الوجداني، من بناء الوطن الشامخ، في النفس؛ فإن الفرد يعظم الوطن، ويقدسه، ويجله؛ لذا كان البعد عنه مدعاة للشعور بالغربة(2).

وبسبب الغربة النفسية – الوجودية، وقف"درويش" حائرا، قلقا، يائسا، من واقع العرب الحزين،الذي يكرر البكاء، منذ دمعة هاجر؛ ليغدو ضياع الوطن ضياعا لساكنيه :

لا أحلم الآن بشيء

أشتهي أن أشتهي

---

(1) درويش، الأعمال الكاملة، أحبك أولا أحبك، ص190.

(2) عيسوي، عبدالرحمن محمد. 1981م. دراسات سيكولوجية، دار المعارف، مصر، ص55.

لا أحلم الآن بغير الانسجام

أشتهي

أو أنتهي

لا. ليس هذا زمني[1]

وفي قصيدة: "سرحان يشرب القهوة في الكافتيريا " يرصد الشاعر عذابات الفلسطيني في الغربة، في احتجاج على مفردات الواقع، احتجاجا يرتكز على فهم ووعي متصلين، ما بين ذاتية الشاعر، وبواطنه النفسية، وإفرازات الخارج المؤرقة في تداعياتها وتمثلاتها. ففي الخامس من حزيران 1968م كان اليوم الذي جاء معلنا زمن الولادة، لجيل وقصيدة " انتقاما لآلاف الضحايا من أبناء شعب سرحان"[2]. وإذا كان"سرحان" هو رجل واقعي، فإن الرجل الواقعي هذا، قد رحل ؛ ليصبح بعدئذ رمزا، للنضال، والمقاومة؛ ليعيش الواقع على رمزه الراحل. والقصيدة سجل شعري للتاريخ الفلسطيني النضالي، حيث تدور القصيدة حول الحاضر، الذي يلخص فلسطين في الغربة، فالأرض في فلسطين هي كل شيء بالنسبة لأبنائها، هي الهوية، والأم، والحبيبة.أما في الخارج، فليست الأرض أكثر من غربة، ويسخر سرحان /درويش، من العرب بمحاكمة اللغة العربية، بحروفها الطنانة الهادرة، التي لا تغني، ولا تسمن يوم الوقيعة؛ لذا ينتقل سرحان من دائرة الأقوال، إلى دائرة الأفعال؛ ليصمم على قتل القاتل، وحينها لا بد من قتل ماضي الهزيمة؛ فسرحان/درويش الثائر، يهرب بذاكرته إلى أمه /الأرض، إلى أيام نضاله فوق ترابها.

ولأن اللقاء، لا يأتي إلا بعد الموت، فاللقاء يكون أليما، في ظل هذه الدرامية الصاخبة، وعامل الزمن، والقمع، لم ينهيا سلسلة المتناقضات، التي يعيشها الشاعر، مفرزة حنينا، وغربة، متملكة جسد الشاعر الضائع –كسرحان– إلى وعيه وذاكرته[3]، لتغدو القصيدة حينئذ سجلا للحاضر الفلسطيني، الممعن بغربته، وقد تلون هذا السجل،

---

(1) درويش، الأعمال الكاملة، أعراس، ص300.

(2) مجلة شؤون فلسطينية، مركز الأبحاث التابع لمنظمة التحرير الفلسطينية، بيروت، أيلول 1973م، ص96.

(3) مغنية، الغربة في شعر محمود درويش، ص51.

بـألوان موشـاة بثيمـات: الهويـة /الأرض /فلـسطين / الأم[1]. ولـم يكـن أمـام الـصوت الفلسطيني، كـي يوجـد، سوى أن يلخص التجربـة، يستعيدها، ويشحنها، بحنين خـاص نحو الأرض، والوطن، الذي يبتلعه الوحش[2]:

يجيئون
أبوابنا البحر، فاجأنا مطر لا اله سوى الله. فاجأنا
مطر ورصاص هنا الأرض سجادة والحقائب
غربة[3].

هكذا تبدأ القصيدة، جملا قصيرة متقطعة، وصورا مختلفة مكثفة، يتبادر إلى الذهن الـسؤال، عـن الـذين يجيئـون، بـشكل مفـاجئ، عبـر البحـر، ثـم دلالات المطـر، والله، ويقابلهم الشعب الأعزل، والمحتل، ويغدو الوطن، مثل سجادة يسهل أن تسحب، من تحت أقدام أصحابها، الذين يحملون حقائبهم، ويرحلون، إلى أوطان أخرى غريبة، وإلى مناف بعيدة إلى منفى الكافتيريا[4]. من هنا تبرز أمام الشاعر إمكانية عظيمة الدلالة، هي أن من حقه دائما، أن يستخدم أي موضوع، أو موقف، أو حادثة استخداما رمزيا، وإن لم تكن قد استخدمت من قبل هذا الاستخدام، ونفس الإمكانية متاحة للشاعر إزاء الشخصيات ذات الطابع الأسطوري، فهو يستخدمها بنفس المنهج، الذي يستخدم بـه الرمز القديم، وهو كذلك يضفي أحيانا على بعض الشخوص المعاصرة، التي لم تدخل من قبل عالم الأسطورة طابعا أسطوريا. وينبغي أن ندرك بوضوح أن استخدام الرمز، في السياق الشعري، يضفي عليه طابعا شعريا، بمعنى أنه يكون أداة، لنقل المشاعر المصاحبة، للموقف، وتحديد أبعاده النفسية، وفي هذا الضوء ينبغي تفهم الرمز، في السياق الشعري، أي في ضوء العملية الشعورية، التي تتخذ الرمز أداة وواجهة لها[5].

---

(1) زبيب، حسن. 1975م. دراسة تحليلية لقصيدة "سرحان يشرب القهوة في الكافتيريا"، رسالة كفاءة، الجامعة اللبنانية، كلية التربية، ص46.

(2) مغنية، الغربة في شعر مخمود درويش، ص49.

(3) درويش، الأعمال الكاملة، أحبك أو لا احبك، ص214.

(4) الزعبي، الشاعر الغاضب، ص95.

(5) إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوي، ص172.

و"سرحان" ظاهرة معاصرة، وليست ظاهرة لها جذورها في أعماق التاريخ... يلجأ الشاعر إلى أسلوب فني جديد، وهو أسلوب الاستبطان النفسي، فيحاول أن يبعث "سرحان" من جديد، وأن يروي كل الخلجات النفسية، التي كانت تراود سرحان قبل تنفيذ عملية القتل[1]، من خلال استعراض للماضي، يجري في داخل نفسه المنشغلة، بذاتها النرجسية القلقة، في استبصار؛ للوصول إلى علاقة ذات معنى، بين مختلف أجزاء الموقف، ويعني ذلك: التوصل بصورة تلقائية، إلى فكرة جديدة، أو إعادة تنظيم موقف ما – ولو ذهنيا – للوصول إلى هدف معين[2]:

"وماذا حدث ؟
أنت لا تعرف اليوم، لا لون، لا صوت، لا طعم
لا شكل.... يولد سرحان، يكبر سرحان
يشرب خمرا ويسكر، يرسم قاتله
صورته، ثم يقتله حين يأخذ شكلا أخيرا.
ويرتاح سرحان
سرحان هل أنت قاتل ؟
ويكتب سرحان شيئا على كم معطفه، ثم تهرب
ذاكرة من ملف الجريمة...تهرب... تأخذ
منقار طائر
وتأكل حبة قمح بمرج بن عامر
وسرحان متهم بالسكوت، وسرحان قاتل[3]

---

(1) حسن، عبدالكريم. 1975م. قضية الأرض في شعر محمود درويش، دمشق، ص135-136.

(2) النوره جي، أحمد خورشيد. 1990م. مفاهيم في الفلسفة دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، ص26-27.

(3) زبيب، دراسة تحليلية لقصيدة "سرحان يشرب القهوة في الكافتيريا" رسالة كفاءة، ص214-215.

يولد"سرحان"، بمزايا الزمن الحاضر، زمن التشرد، والضياع، زمن الحاضر، بلا طعم، ولا لون، ولا صوت، مما يحمله على السكر، الذي يشعره بالانتشاء، متصوفا في عوالم وطنه المسروق، ومتأملا في صورة القاتل التي يمزقها، بعد أن يحدد ملامحه، وشكله الأكيد، على سبيل التنفيس. وفي استرجاع للماضي في ذهن سرحان، وفي لحظة جلوسه على كرسي التحقيق، ينساب شريط الذكريات، عن طريق تيار الوعي والارتداد، يرسم بداية الجريمة، وآثارها، في ضياعه وتشريده، ثم خطوته الحاضرة التي تقتنص لحظة القتل المناسبة، هذا تمهيد لتفاصيل المأساة، التي سيوضحها، ويسترجعها، في بقية أجزاء القصيدة؛ ليعطي الصورة الكاملة، لملامح الفلسطيني التائه المنفي(1).

وينتقل "درويش" من مرحلة الرومانسية، التي جعلته أسير عاطفته، وخياله تجاه أرضه، إلى مرحلة الحركة، فكان عند خروجه مفجوعا ببعده عن أرضه، مسكونا باليأس، الذي يصل حد الإحباط النفسي، فقد استطاع الشاعر على لسان سرحان، أن يحيط بالقضية الفلسطينية داخل وخارج فلسطين، وهو بعد أن رأى الفلسطيني ملاحقا بالموت الآتي من القمع الصهيوني، والكذب العربي، يؤكد أن كلا الموتين داخل وخارج فلسطين، مصدر للولادة من جديد، فالسلاسل، والغربة، والضياع، والمنافي، والسجون، كلها تثير في نفس سرحان /درويش حنينا إلى صورته السابقة فوق أرضه؛ فيحاول التمرد على واقع المأساة الحاضرة(2). ولعلنا نتمثل ما رآه"(Taylor)"، حينما رأى: أنّ الإنسان في المجتمعات الأولى، كان يتمتّع بقدرة خاصة، تكاد تكون نوعاً من المَلَكَة، على صنع الأسطورة؛ نتيجة نظرته العامة إلى الكون، وإيمانه بـ"حيوية الطبيعة"(Animisme)، لدرجة تصل إلى حدّ تجسيد مظاهرها كلّها على نحوٍ رمزيّ. فالطقوس التي كان يؤديها، كانت تهدف إلى أشياء أخرى غير ما تنبئ به ظواهر تلك الطقوس، بمعنى أنها كانت تجسيداً، لبعض الأفكار الغامضة لديه، عن وجود كائنات عليا تملأ الكون، ولم تكن تلك الكائنات التي زخرت بها أساطيره، سوى نوع من العون المادي، الذي ساعد على إضفاء شكل من أشكال الوجود، والذاتية، على تلك الأفكار،

---

(1) الزعبي، الشاعر الغاضب، ص98.

(2) مغنية، الغربة في شعر درويش، ص52-53.

كما لم تكن سوى رموز لهذه الأفكار نفسها[1]. إن النظر في قصيدة "سرحان"، يأتي من منطلق الجدلية القائمة، في شعر "درويش"، بين الزمان، والمكان، بوصفها ثيمة أساسيّة متجذّرة في شعره، منذ البدايات، وحتى اللحظة الراهنة، وإحدى أهم مكونات شعريّته، ففيها يتمثّل وعي ورؤية، وتفسير الشاعر للتاريخ، ومن ثمّ فهمه لتلك اللحظة المفارقة، وحتما أن القادم سيكون استحضارات الشاعر، للحظة الاقتلاع من الأرض ونفي أهلها منها، والتي تركت آثارا مدمية في الروح الفلسطينية خاصة والعربية عامة، خلّفت إحساساً ممضّاً، لاينتهي بالظلم الإنساني، الأمر الذي جعله يحسن الإصغاء، إلى واقع الحياة، ولإيقاع الزمن فيها وتوقيعه عليها، فيختار "درويش" طريقه، واضعا نفسه مع جوقة المحرومين، الذين أخرجوا من حركة التاريخ، ورموا على حوافّه، الأمر الذي دعاه؛ لينحاز إلى الجوهري، والإنساني، والكونيّ، مديراً ظهره مرّة واحدة، وحتى النهاية، إلى الزبد الجفاء . والشاعر يعيش حالة التوتر، ومنذ تلك اللحظة – لحظة الفراق والمفارقة – و"درويش" الطفل ينأى بنفسه، أن يكون طفلا؛ فآثر التحول صوب الطفل الحكيم الشيخ، وهو في سن السادسة، ينأى عن طفولته ولكنه يعهد إلى ذاكرته اختزان مشاهد، وصور، وتجارب تلك المرحلة، التي ستكون البؤرة، لموضوعة الشعر الأول : المكان / الأرض، ومجتمع العواطف البدائيّة: الحنين / الزمان، وثراء عالمه السفليّ "اللاشعوريّ".

فالرؤية والرؤيا، في حالة اندماج، في نظرتهما للتاريخ، في خط سيره، وتمفصلاته، وتموضعاته، أمام واقع يصنعه القوي المتسلط، ويضع موازينه، يعبث بالمقدرات، والمدخرات، ويشوه الصورة، ويلغي الهوى، ويحاول أن يمحو الوجود؛ ليصنع أسطورته، وذلك ما شكّل المادة الخام، التي أقام فيها بناءً للوطن في اللغة، وقد كان لتلك التمفصلات الأثر الكبير في خلق ذائقة جماليّة، ومعجم شعريّ ثرّ. هذه الأصداء تنادي معانيها، وتحيي رموزها، وتشكّل في الصور، ومن خلالها، مرجعيّة أواليّة متواشجة بالواقع الراهن، على الرغم من فجائعيّة المشهد؛ ليعاد التأكيد /اللازمة: أن مأساة الوطن هي لحظة الانتقال من درويش الطفل، إلى درويش الحكيم؛ فقد اختزنت

---

(1) التحرير، "الرمز والأسطورة والبناء الاجتماعي"، عالم الفكر، المجلّد16، العدد3، الكويت 1985، ص12.

ذاكرته تلك اللحظة الكارثية، وهي ما تزال طريّة غضّة، فقد صار صوته صوت شعبه، أوصداه، وانحاز دائماً إلى صواب قلبه: ففتح نصه على جهات الأمل، في استعادة المكان / مكانه الأول، فالألم، وتصاعد اليأس: كانا يأتيان من تسرّب الزمان، وهروبه، وتصدّع الواقع، وتردّيه، فتزداد الهوة بين الزمان، والمكان، فشاعرية الشاعر تصعد به، وتروي عطش كلماته، فإما الصعود، وإما الصعود، وهذا هو الألم. فتمثل الشاعر واقعه:تصويراً، وإيقاعاً، ومجازاً ومعاني دلاليّة، في حمل للرؤيا، فيما يتعلّق باستشراف المستقبل، والرؤية فيما يخص التاريخ والواقع، قصيدة ترصد التحول، في عالم "درويش" الشعري، من الصوت المنفرد حاد النبرة، إلى القصيدة، التي صنّفها النقاد على أنها: غنائيّة درامية؛ لتعدد الأصوات فيها، وتعدّد السرديات التاريخية الموضوعيّة، والتاريخية الذاتية، والغناء، والمونولوج، والديالوج، في كسر لخطية الزمن، إلى النسق الدائريّ، الذي يكسر الترتيب الثلاثي للزمن، نص يعيش في مجنبات العلاقة، بين الزمان، والمكان للانتصار للوجود الفلسطيني / سرحان / درويش.

وما كان حبا

يدان تقولان شيئا، وتنطفئان

قيود تلد مناف تلد

وتلتف باسمك[1]

"وما كان حبا"، هي صرخة الاحتجاج، والسخرية، والاكتئاب، فمن أين لسرحان، أن يعرف الحب في عالم، أو وطن: يغص بالسجون، والمنافي، والقيود، والدخان، والموت، والتشرد، من أين يأتيه الحب؟! وصور الرعب، والقتل، والصلب، تحدث أمام عينيه، هل ترك الشقاء، والعذاب مكانا في قلبه للحب حب أي شيء، ويدان تقولان شيئا، وتنطفئان، صورة شعب يصلب بصمت.. وفي كل لحظة.. ولا يرى إلا احتجاج اليدين، من موتى مقهورين[2]. إن القيود، والسجون، والمنافي، تعني العبودية والموت، في حين أن الولادة تعني الحرية والحياة، وفي استعمال هذه البنى المتضادة في معانيها، يكشف "درويش" أن مرحلة الخروج، التي تعني الموت بالنسبة له انتهت،

---

(1) درويش، الأعمال الكاملة، قصيدة سرحان، ص215.

(2) الزعبي، الشاعر الغاضب، ص99.

وبدأت مرحلة جديدة، هي مرحلة الحركة ثم الولادة، فهي الحياة إذن، حين تخرج من رحم الموت " وسرحان قطرة دم تفتش عن جثة نزفتها "[1]. إن العلاقة بين الموت، والولادة، عند الشاعر تقود إلى معرفة الحاضر، وهي معرفة للماضي النضالي، فوق أرض محتلة، ماضي الشعب الفلسطيني المليء، بالنضال ضد الاحتلال، في محاولة لكسر جمود ويباس الحاضر، كل ذلك أدى "بدرويش"، كما يقول إلى: غربة مقيتة، وضياع للأرض الفلسطينية[2]:

ونعرف كنا شعوبا، وصرنا حجارة

ونعرف، كنت بلادا، وصرت دخان[3]

وكلما تقدم الزمن في حياة الإنسان، ابتعد الأمل عن تحقيق ما يصبو إليه؛ فميلاد "سرحان" في السفينة، وإبحار السفينة بين عدة موانئ، لم يجعل سرحان / الإنسان الفدائي الفلسطيني، يتخلى عن وطنه وأرضه:وسرحان يكذب حيث يقول رضعت حليبك، سرحان من نسل تذكرة، وتربى بمطبخ باخرة، لم تلامس / مياهك[4]

إن ميلاد "سرحان" في العراء، ليثبت مدى القهر، الذي يلاقيه، لكنه يؤكد انتماءه للأرض رغم الميلاد الغريب، وسرحان الرمز تهرب منه الذاكرة، فقد أنسي حتى اسمه، واسم أبيه، وأمه، ولكن الحلم، والأمل، والاحتجاج، والتمرد، والاتهام، عوالم حاضرة في مخيلة سرحان /درويش، وصاح بهم فجأة:

- لماذا أكلتم خضارا مهربة من حقول أريحا

- ....

- وسرحان متهم بالشذوذ عن القاعدة[5]

يسجل "درويش" الخروج النهائي، من تاريخ القصيدة القديم، من غنائيتها، وإطلاقيتها، وملامحها الرومانسية، في كسر للعلاقة الثنائية بين الذات والموضوع[6].

---

(1) مغنية، الغربة في شعر محمود درويش، ص52.

(2) المرجع نفسه، ص53.

(3) درويش، الأعمال الكاملة، قصيدة سرحان، ص215.

(4) المرجع نفسه، ص215.

(5) المرجع نفسه، ص216.

(6) خوري، إلياس. 1981م. دراسات في نقد الشعر، دار ابن رشد، بيروت، ط2، ص126.

ونود أن نشير إلى أن الغنائية، في شعر درويش لم تنته، لكنها لم تعد على نفس المستوى الذاتي، الذي كانت عليه قبل الخروج، وأصابها شيء يمكن أن نطلق عليه (الغنائية الدرامية)، التي تعتمد شخصية ذات تقلبات نفسية، وفكرية متصارعة، مثلما تعتمد في الوقت نفسه صراعا ينشأ، بين الشخصية نفسها، وما تواجهه من عوامل تحد من حركتها، بحيث يكون الصراع الداخلي، انعكاسا للصراع الخارجي، لكنه انعكاس غير آلي، لأنه يدفع إلى التأثير في الواقع، هذا الجدل في صور الصراع داخل قصيدة " سرحان "، من خلال شخصية " سرحان"[1]، هو الذي يمنح القصيدة (دراميتها) – إن جاز التعبير –من أجل ذلك يكون كل طرف، من أطراف الصراع رمزا للقضية، ودلالة عليها، فالشاعر يسخر فنه؛ لبيان حقيقة الصراع الدائم ودعم الموقف، الذي يناضل من أجله الإنسان الفلسطيني؛ لأن الفن مكرس " لزيادة سعادة الإنسان، وخلاص المظلومين أو؛ لتنمية قدرتنا على تعاطف بعضنا مع بعضنا الآخر، أو لعرض الحقائق المألوفة، والجديدة عن الإنسانية وعلاقتها بالعالم، عرضا من شأنه أن يعين الإنسان على مواجهة حياته في هذه الدنيا، فحينئذ يصبح الفن أيضا فنا عظيما"[2]. وفي كشفه للواقع يفضح "درويش" الحاضر، ويعريه، ويدينه، ويحتج عليه:

وكل البلاد بعيدة
شوارع أخرى اختفت من مدينته (أخبرته الأغاني
وعزلته ليلة العيد أن له غرفة في مكان)
ورائحة البن جغرافيا
وما شردوك... وما قتلوك
أبوك احتمى بالنصوص، وجاء اللصوص[3]

والحق أن هناك كثيرا من الارتباط بين الحياة والشعر. ولكنه ارتباط غير ظاهر، ويمكن أن نحكم عليهما أنهما صورتان لشيء واحد، أحدهما يتضمن الحقيقة (بالمعنى

---

(1) الديك، نادي ساري. 1995م. محمود درويش، الشعر والقضية، دار الكرمل، عمان، ط1.

(2) ريتشارد، أ.أ. 1963. مبادئ النقد الأدبي، ترجمة مصطفى بدوي، ولويس عوض، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر، ص121.

(3) درويش، الأعمال الكاملة، أحبك أو لا أحبك، ص217.

العادي)، ولكنه قليلا ما يشبع الخيال إشباعا تاما، في حين يقدم الآخر شيئا يشبع الخيال، ولكنه لا يتضمن حقيقة تامة، فهما متوازيان، أو متشابهان، ومن ثم تأتي القيمة الشعرية للشعر، من أن يقدم إلينا بطريقته الخاصة، شيئا نصادفه، بصورة أخرى، في الطبيعة، أو الحياة ونمتحن قيمته الشعرية[1]. والمقطوعة السابقة مكثفة غنية متدفقة، تثير الدهشة، والتوتر، وتوسع دائرة الصراع، وبؤرة المأساة السرحانية، حيث ينفذ "درويش" من خلال سرحان / أزمة سرحان الوطنية... إلى أزمة الإنسان المعاصر.

فأزمة "سرحان" هي أزمة الإنسان مشيرا (الشاعر) إلى عالمية المأساة، وسرحان تائه جوال في كل بلاد الدنيا، ويسمع أن المحتل يطمس معالم وطنه، يغير شوارعه ويهدم تراثه، وحضارته، وتاريخه، وهو يشرب القهوة في كل بقاع الأرض إلا في أرضه، ورائحة القهوة العربية، تلاحقه أنى رحل، ثم يرتد درويش/ سرحان إلى الماضي، ويذكر سرحان/ درويش بسذاجة أجداده، وحسن نيتهم، حينما التزموا بالمواثيق، والعهود، والأخلاق والاتفاقيات، مع اللصوص، والمستعمرين، ثم كانت المأساة، والتشرد، وضياع الأرض، وكانت أمك / وطنك تغزل الأماني والأحلام، تتشبث بالحقيقة، والتاريخ، والأرض، ولكنها انهارت أمام القوة، والزيف، والقهر.. أمام النازي الجديد، والمنفى الجديد، والموت، الذي كلفها القوافل من الشهداء[2]. ويقول "درويش" في موضع آخر من القصيدة، راصدا صوت الاحتجاج المتعالي:

أكلت..شربت.. ونمت..حلمت كثيرا. أفقت
تعلمت تصريف فعل جديد. هل الفعل معنى بآنية
الصوت..أم حركة؟
وتكتب ض. ظ . ق. ص. ع وتهرب منها لأن
هدير المحيطات فيها ولا شيء فيها ضجيج الفراغ
حروفنا تميزنا عن سوانا – طلعنا عليهم طلوع

---

(1) إسماعيل، عز الدين. 1968م. الأسس الجمالية في النقد، عرض وتفسير ومقارنة، دار الفكر العربي، ط2، ص388.
(2) الزعبي، الشاعر الغاضب، ص106.

المنون – فكانوا هباء وكانوا سدى، سدى نحن،

هم يحرثون طفولتنا ويصكون أسلحة من أساطير

أعلامهم لا تغني. وأعلامنا تجهض الرعد. نقصفهم بالحروف السمينة: ض. ظ. ق. ص. ع. ثم نقول انتصرنا. وما....... (1)

وثورة "درويش" على اللغة، هي ثورة ضد من يمتهن الكلمة، ويهينها، ويتاجر فيها، إنها ثورة ضد فرسان الخطابة المتفوهين. ضد الذين يعيدون الأندلس، وفلسطين، ولبنان، بقصيدة عصماء، أو خطبة غراء، نحن نخطب، ونغني، ونصرخ، والعدو يصنع الأسلحة، ويدمر، ويقتل، ويحرث، نحن نقول، وهم يفعلون، هذا هو مكمن احتجاج درويش، وثورته على الواقع العربي المحزن، هذا الواقع الذي جعل سرحان " يتقيأ" هذا الواقع، ما جعل الشاعر، يبحث عن تربة صالحة للمطر القادم، فكل أمطار الدنيا، لا تفيد، ولا تجدي، أذا سقطت في الصحراء، أو في تربة عقيمة، وكل الثورات في الدنيا تجهض، إن ولدت في مجتمعات ميتة عقيمة(2). إن القتل في ذهن "سرحان" أصبح هو فاعلية الواقع، والكلمات عملية فكرية، تزاوج بين المتناقضات؛ ليرتسم الوطن من جديد، من بين ركام الحاضر، فإرادة القتل تزداد بشكل متسارع؛ لرغبة خانقة تسيطر على الشاعر؛ كي يرى وطنه حرا طليقا، وقتل القاتل يحقق لدرويش/سرحان هذه الرغبة، من خلال استخدام البنى المتضادة: "يرسم... يمزق":

وسرحان لا يتكلم، يرسم صورة قاتله من جديد

يمزقها، ثم يقتلها حين تأخذ شكلا أخيرا... (3)

يريد سرحان /درويش، أن يطوي المراحل السابقة، أن يمحو صورة القاتل، من خلال فعلي الرسم، ثم التمزيق، وبعد ذلك يجهز عليها حين تأخذ شكلا أخيرا، فهو يريد خلاصا تاما من مرحلة تؤرقه، وتستفز ذاكرته، ومخيلته، وكأنها ورم خبيث يعبث في فضاء الذاكرة السر حانية حالة من التفريغ الانفعال "affectived" تحاصر درويش/سرحان وتسبب له ما يؤلمه، فلا بد من البحث عن وسيلة لتفريغ القلق، من

---

(1) درويش، الأعمال الكاملة، قصيدة سرحان، ص219.

(2) الزعبي، الشاعر الغاضب، ص115.

(3) المرجع نفسه، ص221.

خلال نشاطات مختلفة دون علاج القلق نفسه، أو تناول أسبابه، وهو هنا شعوري، إذ يعي سرحان/ درويش، ما يقوم به لملاشاة الألم، وجلب الانفراج، والسرور، ويتم التفريغ طبقا لقانون الثبات، والاستقرار، الذي قال به "فرويد "، أي ثبات الحالة النفسية وتوازنها، بخفض أو ملاشاة أي زيادة في التوتر النفسي؛ بسبب مثير داخلي أو خارجي، والنتيجة التي تتحصل في التفريغ هي خفض الاستثارة، إلى أقل مستوى ممكن، إن لم يكن ملا شاة كاملة[1]، " لهذا كان على سرحان حسم التناقض، بين الماضي والحاضر، فيعيد رسم صورة القاتل من جديد؛ لتبدأ العملية الأولى من جديد؛ لكي تحفظ التوازن، الذي حققه لهذه العلاقة؛ ولكي يدفعها باتجاه المزيد، من الترسيخ في المستقبل، وبنتيجة هذا الإصرار كان ينمو ارتباط سرحان بأرضه ويترسخ "[2] يقول "درويش":

قتلت ؟

ويكتب سرحان شيئا عل كم معطفه، ثم تهرب

ذاكرة من ملف الجريمة تهرب تأخذ منقار طائر

وتزرع قطرة دم بمرج بن عامر [3]

يتكرر السؤال، الذي طرح في الفقرة الأولى من القصيدة، وتتكرر الإجابة الصامتة نفسها، "سرحان" لا يرد على اتهام القتل، ولكنه يدل المحقق السائل، وكل السائلين على الذي قتل، ونهب، وبطش، يدلهم على الجريمة، والمجرم، ومكان الجريمة ... يدلهم على القاتل الفعلي... إنه هناك، في وطنه، وفوق أرضه؛ فابحثوا عنه، إن كنتم فاعلين.

وينهي "درويش" هذه الملحمة، ما بين سؤال وجواب، ويرحل في اللحظات الواقعة: ما بين سؤال المحقق، وإجابة سرحان، إلى تاريخ المأساة الفلسطينية كاملة.... يرصد العنف، والموت، والقتل، ويستحضر مشاهد التشرد، والنفي، والخيام... ؛ ليشير

---

(1) الحفني، عبدالمنعم. 1995م. المعجم الموسوعي للتحليل النفسي، مكتبة مدبولي، ص165.

(2) زبيب، دراسة تحليلية لقصيدة سرحان، ص465.

(3) المرجع نفسه، ص221.

بأصبعه، إلى القاتل، والقتيل إلى المجرم، والضحية إلى المحتل، والمنفي عن الوطن... الإجابات التي بحث عنها المحقق(1).

والقصيدة، بمجملها: إفصاح عن هموم الشعب ؛ بعرض فصول مأساتها، التي لا تنفصم، عن مخيلة الإنسان الفلسطيني، أنى كان، وحيثما وجد، وأينما ارتحل، فهو نتاج تذكرة السفينة، والكارثة، والمحنة، والنكبة، والنكسة، ولا نكاد نجد شاعرا، أو شاعرة، ممن أوجدتهم الكارثة، لم يصور واقع فلسطين، بعد المأساة، في تأثر بالاتجاه الواقعي، الذي يرصد المأساة، ويعبر عنها، يرسمها، ثم يتأملها مليا، وبعد ذلك يمزقها؛ ليعيد تمزيقها، ويجهز عليها، في ولادة جديدة لفلسطين / الحلم / والأمل(2).

4.1 التعبير عن الضياع، ودمار الفرص:

ضياع الأشياء، وإسقاطها، وإتلافها، وتحطيمها، ربما لأنها من أشخاص تقطعت بنا وبهم أسباب المودة، أو أن مناسباتها كانت، بحيث لا نحب أن نذكرها، وقد تكون تكفيرا، عن مشاعر ذنب مرتبطة بذكريات حول هذه الأشياء، وكأننا بضياعها، أو إتلافها نكفر عن ذنوبنا(3).

ولعل "درويشا" في ضياعه الأول، يؤرخ لمنطلق المأساة، فالضياع مرافق، للتشرد الأول للشاعر، والذي بدأ منذ سن مبكرة: " سافرت أمي، إلى عكا؛ فغضبت؛ لأنها تركتني.... وكنت أحمل خمس سنين، وأمشي في الشارع الأسود، في اتجاه عكا.... فأوصلني إلى قلب المدينة، ودخلت مكانا... سألوني عمن أبحث فقلت... عن أمي... وقفت سيارة شحن، وسألني السائق: إلى أين ذاهب، فقلت: إلى البروة... كانت أمي في البيت... التقيتها.. بكت، وبكيت معها، وانتهى سفري الأول......... هذا هو طعم عكا الأول، دائما أبحث فيها عن شيء لا أجده، و فتشت فيها عن أمي، فكانت قد عادت إلى القرية، وبعد سنين فتشت فيها، عن حبيبتي، فكانت تزف إلى رجل آخر،

---

(1) الزعبي، الشاعر الغاضب، ص120.

(2) السوافيري، كامل. 1973م. الاتجاهات الفنية في الشعر الفلسطيني المعاصر، مكتبة الانجلو المصرية، ط1، ص346.

(3) الحفني، المعجم الموسوعي للتحليل النفسي، ص656.

وفتشت فيها عن عمل، فكان الفقر يلاحقني . وفتشت فيها عن شعبي، فوجدت الزنزانة، والضابط الوقح، كانت آخر حدود العالم، وأولى المحاولات، والخيبة، وكان سورها يتآكل مع الزمن "[1]. والعربي بعامة بحكم تكوينه النفسي، والبيئي، والفكري، شديد الارتباط بيئته، ووطنه، " قيل لأعرابي ما الغبطة ؟ قال: الكفاية ولزوم الأوطان، والجلوس مع الإخوان، وقيل: فما الذل؟: قال: التنقل في البلدان، والتنحي عن الأوطان"[2]. ويعبر "غسان كنفاني" عن الضياع، ودمار الفرص، تعبيرا جميلا في أرض البرتقال، إذ يقول: " تريد أن تعرف عني شيئا ؟ هل يهمك هذا ؟ احسب على أصابعك، إذن: لي أم ماتت تحت أنقاض بيت بناه لي أبي، في صفد، أبي يقيم في قطر آخر، وليس بوسعي، الالتحاق به ولا زيارته، لي أخ يا سيدي يتعلم الذل في مدارس الوكالة، لي أخت تزوجت في قطر، وليس بوسعها أن تزاني أو ترى أخي، لي أخ يا سيدي، لم يتيسر لي، أن أهتدي إليه، تريد أن تعرف جريمتي: سكبت، دون أن أعي، كل محتويات وعاء الحليب، فوق رأس الموظف"[3]. هكذا هي العلاقة بين اللاجئ، والمجتمع من حوله، ورغم الضياع، ودمار الفرص، إلا أن العلاقة بين الضائع، والمضاع، هي علاقة حب، ورغبة، بالخلاص والتحرر، مما أبقى الصراع محتدما بين الضائع، والعدو، وفي ذلك يقول "درويش" نثرا:" الفرق بين الفردوس المفقود، بالمعنى المطلق، وبين الفردوس المفقود، بالمعنى الفلسطيني هو خلو حالة الحنين، والانتماء النفسي، والشرعي من الصراع، مادام الصراع قائما، فإن الفردوس لا يكون مفقودا، بل يكون محتلا، وقابلا للاستعادة... ولكني أعني أنه ليس بوسع الفلسطيني أن يعامل وطنه، بهذا المفهوم، كما يعامل العرب الأندلس، وكما ينتظر المؤمنون الجائزة، وأن بين فلسطين، والأندلس، فرقا شاسعا يشبه الموت "[4].

---

(1) درويش، محمود. 1973م. يوميات الحزن العادي، مركز الأبحاث، منظمة التحرير الفلسطينية، دار العودة، بيروت، ط1، ص10-11.

(2) الجاحظ، عمرو بن بحر. 1906. المحاسن والأضداد، مطبعة السعادة، القاهرة، ص78.

(3) كنفاني، غسان. أرض البرتقال الحزين، المجموعة الكاملة، دار الطليعة، بيروت، ص279.

(4) درويش، يوميات الحزن العادي، ص33.

وغنائيـة "درويـش" لا تتمثل فـي إشـاعة لـون مـن ألـوان النـشاط العـاطفي الوجـداني للعبارة، في استقرار الأنا، وتغنيها بلحظة ما، أو بوصف ما، أو بمشهد ما، أو ركونها، إلـى لهجـة شـعرية شـجية، أو بهيجـة، فهـي غنائيـة تـصل إلـى حـد الإنـشاد الـدرامي المرتبط، بالأسئلة الوجودية، وبـالأفق الإنساني المفتوح، الذي يأخذ مدى أعلـى فـي " مديح الظل العالي "، وفي مرحلته الشعرية الأخيرة، سيلبث "درويش" عند أفق إنساني مفتوح، فمن موضـوع محلـي، بل يومي وعـادي، حيث التربـة الأولـى للقصيدة، سيجد الأوالية، التـي ترفـع العادي، واليومي، والمحلـي، إلـى مصاف الأبعاد الإنسانية الكونية، ففـي " لمـاذا تركـت الحـصان وحيـدا " سـنجد الـسيرة سـيرة الفـرد، والجمـع، والأمـاكن، والتاريخ . ومنذ بدايـة المشروع الدرويشي وحتـى نهايتـه، يبـدو لنـا التأمـل، حين يـدخل عميقا إلى طيات النفس والروح، ويبدو أمينا في توصيفه للحالة، التي هو عليها، ولكنـه يقودنـا – بمكـر ربمـا – إلـى التشبث بالأمـل حيث المـوت الآن – وفـي هذه اللحظـة المنهارة وحيث كل شـيء يتداعى – لايشتهي مهما بلـغ اليأس مداه، وإذا كـان لابد فاعلا، فلتؤجل هذه الرغبة، حيث زمانها، ومكانها المناسبين، وحيث يأتي الموت باذخا بهيا، أما الآن – آن القصيدة – والتي لاشـيء يثيرها – فلتؤجل الحياة أيضا، هي إذن لحظـة (التحجـر)، أو ربمـا هـي لحظـة (التأمـل) فـي التـاريخ الشخـصي، والإنـساني، والجمـاعي، وفـي تجربـة الشعب، وفـي التجربـة الذاتيـة.. لعل مـاء يتفجر من الحجر. وفي هذا التصوير نلحظ جهدا مبذولا في اللغة تصويرا، وإيقاعا، حيث تجاهد؛ كي تدفع بكل العناصر المكونة، للعوالم الخارجية، والداخلية لتبلغ نهاياتها القصوى. "ودرويش " مسكون بالماضـي يرحل إليه، كلما ادلهمت الخطوب، وهاجت بـه الأمواج، فالاحتلال، والتهجيـر، والأسـر (الـسبي)، ثيمـات لهـا مكانتهـا المحفوظـة فـي أدراج القـصيدة الدرويشية، وحينما يستحضر قصة السبي البابلي، فإنما يجنح في ذلك؛ لإسقاطه على الحاضر المدان، يقول "درويش" في مجموعة (أحبك أو لا أحبك):

ونغني القدس

يا أطفال بابل

يا مواليد السلاسل

ستعودون إلى القدس قريبا

وقريبا تكبرون

وقريبا تحصدون القمح من ذاكرة الماضي،

قريبا يصبح الدمع سنابل

آه يا أطفال بابل[1]

إن في استحضار قصة تهجير أبناء يهودا الكنعانية، إلى بابل الموازية على مستوى الحدث، مع حال الفلسطيني المعاصر وحصادهم للقمح، أمل للعودة كما عاد أبناء يهودا، من السبي، مع الاحتفاظ بحق التاريخ هنا، كون أبناء يهودا، والجذور الكنعانية، جزء من الذاكرة، والتاريخ الفلسطيني. وفي محاولة اغتيال الذاكرة الفلسطينية يقف "درويش"أمام مشروع المحو، الذي يهدف إلى إلغاء، بل قتل الهوية، والوجود، والامتداد الفلسطيني. فالاستحضار له مقاصده؛ بهدف خلق قناعة مقابلة لشعور الضياع، ودمار الفرص، الذي يعتري نفسية الشاعر، فالواقع، والخيام بقيت " رموزا، للقيود شدها البغي، فلا تحوي إلا العذاب، وتتغير الصورة من شاعر، إلى شاعر، ولكن الرمز يبقى مجردا مهولا، كأنه شبح الخطيئة، أو جمجمة الموت، وهي في الأرض رافعة شراعها، كالأكفان "[2]. ويبدو أن "درويشا" كان على درجة كافية من الوعي؛ ليقول في مجموعة العصافير تموت في الجليل (1969)، وفي قصيدة بعنوان "والمزامير صارت حجارة المزمور الحادي والخمسون بعد المائة":

رجموني بها

وأعادوا اغتيالي

قرب بيارة البرتقال....

صار جلدي حذاء

للأساطير والأنبياء[3]

---

(1) درويش، الأعمال الكاملة، أحبك أو لا أحبك، ص190-191.

(2) فهمي، ماهر حسن. د.ن. الحنين والغربة في الشعر العربي الحديث، معهد البحوث والدراسات، جامعة الدول العربية، القاهرة، ص94.

(3) درويش، الأعما الكاملة، العصافير تموت في الجليل، ص138.

فمزامير داود حسب الزعم الدرويشي هي فلسطينية – وإن كانت توراتيا تنسب إلى النبي داوود – لأنها جذور كنعانية في أصلها؛ ولأنها أغان فولكلورية كنعانية قديمة، وذلك واضح في قول الشاعر في قصيدة " شتاء ريتا " من مجموعة أحد عشر كوكباً (1992م):

"لي حصةٌ من مشهد الموج المسافر مع الغيوم، وحصةٌ

من سفر تكوين البداية، حصةٌ من سفر أيوب، ومن

عيد الحصاد وحصة مما ملكت و وحصة من خبز أمي"[1]

وفي تعامل "درويش"مع النص التوراتي اعتبارات فكرية، كون النصوص التوراتية هي نصوص ثقافية – بحسب درويش – حيث يعيد العقل الجمعي إعادة الإنتاجية، وفق ما يتلبس الحالة الراهنة والتعامل معها شعريا، فيجمع "درويش" بين سفرين من العهد القديم: التكوين وأيوب، وعيد الحصاد الكنعاني، فيقول "درويش" في قصيدة " مأساة النرجس وملهاة الفضة " من مجموعة أريد ما أريد (1990م):

(توراة كنعان الدفينة تحت أنقاض الهياكل بين صور وأورشليم)

وطريق رائحة البخور إلى قريش تهب من شام الورود[2]

ليرفض "درويش" حالة الضياع، التي تتعرض لها الذاكرة الفلسطينية، بثيماتها، وموتيفاتها الأدبية، التي تشغل، وتحتل الحيز الأكبر، من فكر الإنسان، وإنتاجه الجمعي، ويجمع الشاعر بين كنعانية التوراة، وكنعانية الهيكل الأورشليمي. إن عودة الشاعر إلى " القيم الموروثة ليست انكفاءه، أو رجعة، إنما هي إحياء لكل ما أوثر من الماضي الشعري، من معطيات فنية ايجابية، وهي تطوير الفن الشعري، كما أنه إضاءة، وتعميق، لرؤية الشاعر، وإحساسه بالاستمرار، والتواصل الفني، فالشاعر عندما يتوجه إلى معطيات موروثه الأدبي، فإنه لا يعمد إلى الإفادة الجامدة التي تدخل في باب التكرار والتقليد، وإنما يهدف إلى إعادة الروح وصوغ تلك المعطيات، بما يثري

---

(1) درويش، الأعمال الكاملة، أحد عشر كوكبا، ص581.

(2) درويش، الأعمال الكاملة، أريد ما أريد، ص530.

عمله الجديد، ويجعله صالحا للتعبير عن قضاياه المعاصرة "[1]، يقول "درويش" في موضع آخر:

أعلق ظلي على صخرتين لتبني الطيور الشريدة عشا على غصن ظلي
وأكسر ظلي لاتبع رائحة اللوز وهي تطير على غيمة مترية
وأتعب عند السفوح: تعالوا إلي اسمعوني كلوا من رغيفي
اشربوا من نبيذي، ولا تتركوني على شارع العمر وحدي
كصفصافة متعبة[2]

فقد استفاد الشاعر من قصة العشاء الأخير، التي أخذ فيه يسوع " الخبز، وبارك، وكسر، وأعطى التلاميذ، وقال: خذوا كلوا هذا هو جسدي، وأخذ الكأس، وشكر، وأعطاهم قائلا: اشربوا منها كلكم؛ لأن هذا هو دمي"[3]. في تجاوز للحاضر إلى مستقبل آمل، وفي استحضار يسوع تقمص له مقصدية، تهدف إلى خلع ثياب الحاضر والتقنع، بما هو ماض؛ للتزود بالطاقة، التي تعين على التجدد، والحياة، في ظل حالة الضياع، ودمار الفرص، فليس غريبا أن نخلص إلى أن يسوع هو: الفلسطيني المشرد الضائع المطارد لحلمه، كما أن موسى ليس موسى اليهود على حد تعبير (الفرد دي فيني): " ليس موسى الذي ذكرته، هو موسى اليهود، فإن الاسم العظيم ليس إلا قناعا، للإنسان في كل العصور، بل إنه اقرب إلى الرجل الحديث، منه إلى القديم، وهو رجل العبقرية، مجهود من ترمله الدائم، يائس من رؤيته لعزلته ينفسح مداها، ويجدب كلما ارتقى في مجده، وهو في عنائه بسبب عظمته يطلب الموت.." [4]. إن تشكيل الصورة هنا دليل على أن الشاعر قد بنى موقفه الشعري، على أسطورة التضحية، والفداء، التي أقدم عليها السيد المسيح؛ فالشاعر يجعل ظله مأوى للطيور، التي لا وكر لها، ورمز

---

(1) أطميش، محسن. 1982م.دير الملاك، دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ص222.

(2) درويش، الأعمال الكاملة، ورد أقل، ص488.

(3) الكتاب المقدس إنجيل متى الإصحاح السادس والعشرون، ص26-27.

(4) Devigny:stella;paris, 1927 نقلاً عن: هلال، محمد غنيمي، 1981م. الرومانتيكية، دار العودة، بيروت، الطبعة السادسة، ص59-88.

للمشردين هنا بالطيور، والظل كما يبدو لنا هو الوطن وطن الشاعر، أي أن الخير، الذي سيحققه أهل الحق سيكون كسبا للآخرين، في إظهار لمعاناة الشعب، وقد كساها الشاعر بشيء من هواجسه الداخلية، والخطاب الأدبي عموما، خطاب رمزي في الاعتبار الأول، فهو رمزي في محصلته النهائية، ورمزي أيضا، في حلقته الجزئية النامية، أي أنه جهد تعبيري، يحشد بالدلالات الرمزية، التي تتفاوت حيوية، وفرادة من شاعر إلى آخر(1).

وغدا "درويش" رائيا، وكاشفا، يستجيب لحالة قضيته منطلقا من مشروعية حقه، وعدالة قضيته؛ ليستخدم في هذا السبيل وجوها عدة، ومنابر مختلفة (البولوفونيا)، يستعين الشاعر بها؛ ليكتسي المشهد برمته ألوان المأساة، فمن وطن سليب، إلى قهر الأخ لأخيه، إلى الدم المراق، إلى ريتا المخدوعة بأوهام العسكر القتلة دعاة الأكاذيب. وفي هذا الخضم تبحث النزعة الإنسانية، عن لحظتها، حتى ولو " على ضوء بندقية"، أو بحثاً عن " امرأة من سدوم"، حين يأخذ الموت على جسمها شكل المغفرة، ولا فارق، في الجوهر، بين الفلسطيني شهيد الظلم، وكل شهداء الظلم في العالم، في بحث لانتزاع الحضور من الغياب؛ لتتعدد صور درويش /الفلسطيني / المتأمل / الضحية / الرافض / صاحب الرسالة، الذي لا يكف عن إيقاظ أهل الكهف، في انعكاس لعالم داخلي تتصارع فيه الرؤى، ومحاولة للاستكشاف أولا، ورسم الحالة ومعاينتها ثانيا، والخروج من ضباب الواقع، وعتمته، واختناقه، وتسممه، وانتحاره – أحيانا – مرة ثالثة. وفي المراحل الأولى كان للوطن حضور، ووجود مادي ملموس، وكان الشاعر منغرسا، ومزروعا في همه، وأرضه، فعبر عن ذلك بقوله:

آه يا جرحي المكابر

وطني ليس حقيبة

وأنا لست مسافر(2)

---

(1) العلاق، علي جعفر، في حداثة النص الشعري، ص55.

(2) درويش، الأعمال الكاملة، حبيبتي تنهض من نومها، ص168.

وأمام حالات الخروج المتتالية، تحول الوطن إلى حقيبة، حيث يقول "درويش" في ذلك "نثرا": "البيت الوحيد الذي أعود إليه في حمى هذا السفر، هو ما اصطلح على تسميته بيت الشعر "[1]:

وطني قصيدتي الجديدة

أمشي إلى نفسي فتطردني في الفسطاط

كم ألج المرايا

كم أكسرها

فتكسرني[2]

وطني حقيبة

وحقيبتي وطن الغجر [3]

وفي قصيدة " أربعة عناوين شخصية " تظهر معالم المنفى، وترتسم لوحات الشتات، حيث تبرز المقطعات الأربعة: الضيق النفسي، والغربة الوجودية، التي تلقي بظلالها، على الفلسطيني أنى ارتحل، وحيثما حل، واعتمادا على أن الأماكن هي عناصر بنائية بيد الشاعر فإنها ذات دلالات، وإشارات، تتدفق بالشعرية، التي تراقص ذرى الألم الفلسطيني:

"فبوساطة اللغة الشعرية، تتدفق موجات الجدة فوق سطح الوجود، واللغة ذاتها تحمل في داخلها، جدل المفتوح والمغلق، من خلال المعنى، تنغلق؛ ليتبين أنها من خلال التعبير الشعري تنضج "[4]:

يهذب أيلول. باب يعيد الحقول إلى أول القمح . لا باب للباب

لكنني أستطع الدخول إلى خارجي عاشقا ما أراه وما لا أراه ....

...... وحريتي أن أوسع زنزانتي:

أن أواصل أغنية الباب: باب هو الباب: لا باب للباب لكنني

---

(1) فتوح، رفيق. مقابلة أجرتها، الوطن العربي، ع69، 1986م، ص624.

(2) درويش، الأعمال الكاملة، حصار لمدائح البحر، ص394.

(3) درويش، الأعمال الكاملة، مديح الظل العالي، ص372.

(4) باشلار، جماليات المكان، ص19.

أستطيع الخروج إلى داخلي الخ.......الخ(1)

فالشعراء في المنفى يعيشون وطنا لغويا يبنونه، في ديوان، أو قصيدة شعر (2):

وكلما حط دوري على حجر

بحثت للقلب عن حواء ترشده

وكلما مال غصن صحت:كم عدد

الهجرات؟كم عدد الأموات يا: عدد ؟

والعزف منفرد(3)

حواء رمز للاستقرار المكاني؛ لذلك يعقد الشاعر مهمة المرأة هنا، ويظل العزف منفردا وحيدا، وتتميز العلاقة بالعنف. ويظل السؤال باحثا لاهثا، كما الفلسطيني الباحث عن هويته، ووجوده، في سير حثيث نحو المكان اللا مكان، والوجود اللا وجود، في حالة تشرد، وانزواء على الحلم مخافة التبدد، في متاهات الوجود. ويمزج "درويش" في قصيدة " بين حلمي، وبين اسمه كان موتي بطيئا "(4)، بين ذاته، وأشياء أرضه المحتلة، التي لا تفارق تفاصيل حياته، رغم خوف "درويش" من حلمه بأرضه، الذي يراه خنجرا، إذا تحقق اللقاء معها، إذ يصر على محاولة اللقاء، وتستجيب الحبيبة /الأرض لحلمه؛ فتتحول إلى امرأة عاطفية تحن لحال الشاعر المعذب. ويرى أن واجب الفلسطيني يبدأ من تشرده، وضياعه، الرحلة باتجاه الأرض السليبة، ويرى "درويش" ثلاثة أشياء لا تنتهي: أرضه، والحب، والموت. فترفض الأرض الموت من أجل الموت، وإنما تريد الاستشهاد الحقيقي، في سبيل التحرير؛ لأن موت الشهداء يجب أن يكون حياة، وحرية لأهلهم، وليس موتا، لا ينقطع، وبلا نتيجة، فالناس يسقطون عندما لا يتابعون المسيرة بإخلاص، والأرض تنتظر، ولا تسقط، والحسرة تملا قلب الشاعر، على هزائم العرب المتتالية أمام العدو؛ لأنهم لم يقاتلوا بإخلاص في سبيل استعادة فلسطين المحتلة؛ وليتخلص من ضياعه ويأسه يحاول استعادة وجهه

---

(1) درويش، الأعمال الكاملة، هي أغنية، ص456.

(2) اعتدال، إضاءة النص، ص7.

(3) درويش، الأعمال الكاملة، هي أغنية، ص4541.

(4) درويش، الأعمال الكاملة، محاولة رقم 7، ص241.

النضالي، في الأرض المحتلة، والذي انتزع منه(أي الوجه النضالي) بعد إخراجه منها. وإذا ما تحقق الحلم بعناق الأرض، فإن هذا الحلم يحمل سيفا يقتل؛ لأن الوصول إلى الأرض المحتلة، يعترضه مانع الاحتلال:

يحمل الحلم سيفا ويقتل شاعره حين يبلغه[1]

يبكي "درويش" لضياعه بين محاولة الحلم، والخوف من تحققه، فتحن الحبيبة/الأرض، وترأف بحالة، وتتحول إلى امرأة عاطفية، تتقبل صراخ الشاعر وشكواه الأليمة، من حالة التشرد والارتباك[2]:

قلت لها باكيا

ولماذا أنا

أتشرد

أو أتبدد

بين الرياح وبين الشعوب[3]

وفي قصيدة "كان ما سوف يكون": نجد ملامح الفلسطيني، الذي يرمى لحمه للأسماك في البحر، والطيور في البراري، بعد الاقتلاع من الأرض، وهو حزين، لم يعد يرى في فلسطين منذ عشر سنين، مقهورا مسلوب الإرادة، الضائع المفتش عن أيام نضاله الأولى، في حضن الحبيبة /الأرض، رافضا للواقع المرير، وهو يرى الظلام والإذلال، وكرت الاعاشة الذي أراده العالم بديلا للفلسطيني عن خيرات بلده، ومع ذلك فهو يحلم بغد واعد وأجمل:

...في كل فراغ

سنرى صمت المغني أزرقا حتى الغياب

منذ عشرين سنة

وهو يرمي لحمه للطير والأسماك في كل اتجاه

---

(1) درويش، الأعمال الكاملة، محاولة رقم 7، ص242.

(2) مغنية، الغربة في شعر محمود درويش، ص78.

(3) المرجع نفسه، ص243.

ولأمي أن تقول الآن : آه[1]
شوهدت خطوته فوق مطار اللد منذ عشر سنين
واختفى.........
.........شاحبا كالشمس في نيويورك:
من أين يمر القلب ؟ هل في غابة الاسمنت ريش لحمام ؟
....
ومسائي ضيق جسم حبيبتي ورق، لا أحد حول
مسائي " يتمنى أن يكون النهر والغيمة "..من
أين يمر القلب ؟ من يلتقط الحلم الذي يسقط قرب
الأوبرا والبنك ؟ شلال دبابيس سيجتاح الملذات
أعطيني ذراعي لأعانق
ورياحي الأسير.
... ومن المقهى، أريد اللغة الأخرى
... أريد الضفة الأولى لأعضائي[2]
ويرى أبعد من بوابة السجن
يرى الغيمة في خوذة جندي
يرانا، ويرى كرت الاعاشة[3]

أمام الواقع المرير، الذي يلاقيه الفلسطيني المشرد فإن الضياع يصبح سمة أساسية، وتركيبة تدخل نسيج تصوره وصورته، فالمجهول يحيط به، والقدر يتقاذفه، والإخوة يلفظونه، بل يتقيئونه؛ ليخرج الشاعر من بين كل هذا الركام معلقا هموم شعبه على كتفه، مسافرا بها في كل الاتجاهات، والسفر محفوف بالمخاطر؛ فالموت يتربص به، ويكيد له، ولكن الإصرار والإرادة صنوان، لشراسة الموت، وهو على علم أن كل سفر لا تحط رحاله على أرض الوطن مدعاة للهلاك، والوقوع في قبضة الموت.

---

(1) درويش، الأعمال الكاملة، أعراس، ص299.
(2) المرجع نفسه، ص300.
(3) المرجع نفسه، ص299.

فالاضطهاد، والإحباط، والشتات والضياع، أصبحت مرادفات مهترئة، ومستهلكة إزاء الفلسطيني المتفجر بحلمه، وغده، الباحث عن أناه الضائعة التائهة. حيرة تتلبس الوطن وشعبه، تنتهي أو لا تنتهي ليس من مجيب سوى الأرض الشاهدة والشهيدة. فعلى الدوام كانت رمزا للسكينة، والسكن، وعلى الدوام كان الخروج منها ضياعا، وغربة، وجلدا للذات المذنبة بحق نفسها :

يهذي خارج الذكرى: أنا الحامل عبء الأرض
والمنقذ من الضلال: الفتيات انتعلت روحي
وسارت. والعصافير بنت عشا على صوتي وشفتي
وطارت في المدى(1)

فإحساس "درويش"، بأنه غريب عن أرضه يخلق أزمة، وأزمته هي في البحث دائما: عن هويته، التي انتزعها الآخرون، ويحاول هو استردادها بنضاله(2). فهو لا يجد خطوته للوصول إليها وهو ضائع، لا يصدق شيئا، ولا يكذبه، وهذا الضياع ناتج عن الغربة المكانية، التي عاشها الشاعر، بعد أن اغتصب العدو أرضه، وشرده مع أهلها، ونفاهم إلى خارج حضنها(3).

وحينما يعود "درويش" بذاكرته، إلى أيام عودته، متسللاً إلى وطنه فلسطين، خلاصاً من غربته؛ ليدخل في غربة أقسى فإن أول ما يصادفه: الوطن محتلّ، والقرية مدمّرة، وقد قامت عليها مستوطنة يهودية والطفل الذي حمل بلاده في عينيه، ها هو الآن يبكيه، ويتفقّد كلّ شيء فيه، فما زالت الذاكرة حاضرة، وكأنّ كلّ شيء يحدث الآن.. بحيث يتّحد زمن الشعر، بزمن الواقع، والعودة حينئذ بلا معنى.. فكلّ شيء يركض في نفسه، دونما هدف واضح.. إنها عملية الانصهار، بين الذات، والموضوع عند "درويش"، ليس بالمعنى الضيق للكلمة، بل بالمعنى الفلسفي العميق.. المعنى الذي يفكك نفسه باستمرار تجاه انصهارات أخرى.. أي انقلاب الذات لتصبح موضوعاً، والموضوع ذاتاً، في تشكيل لا نهائي للعبة المعنى. وإذا كانت إشكالية

---

(1) درويش، الأعمال الكاملة، أعراس، ص303.
(2) حسن، قضية الأرض في شعر محمود درويش، ص90-91.
(3) مغنية، الغربة في شعر محمود درويش، ص212.

الوجود في هذه التجربة تتمثل في الانفصال، على مستوى العلاقة، بين المكان، والزمان، اللذين يمثلان شرطين لا يمكن لأحدهما أن يكون من دون الآخر، بحيث يكشف ذلك عن الاختلال في معادلة الوجود فإن سمة الاغتراب داخل هذه الذات هي، التي تميز الذات، في تشظيها، وفي حوارها الناقص مع ذاتها الأخرى تعبيرا عن المآل، الذي انتهت إليه بعد هذا الضياع، والموت، والبحث الطويل عن الخلاص " فالكشف عن مآسي المجتمع، وتحليل روح العصر، عن طريق الموسيقى، أو الرواية، أو القصيدة تفسح المجال أمام المواطنين، من اعتماد على روافد الفن المختلفة، في التعبير عما يختلج، في نفوسهم، وما يخامر ظنهم، في نظرة إلى الحياة الإنسانية العادلة الرحيمة "(1).

ورغم الانقسام، الذي يتخلل نفسية الشاعر، في خطابه للذات الأخرى، في قصيدة (لا تعتذر)، فإن قراءة دلالات العنوان الرئيس، لا تتكشف إلا في ضوء قراءة القصيدة، التي تحمل نفس العنوان؛ لأن الضمير المخاطب غير المحدد فيه، هو في القصيدة: الآخر الشخصي، أو الذات الأخرى للشاعر، في انقسام الذات عنده إلى: ضمير حول حقيقة هويته، التي لا يستطيع تأكيدها، وتحديد مساراتها، إلا الأم؛ مما يدفع الذات المتكلمة إلى دعوة الذات الشخصية الأخرى؛ للاعتذار إلى هذه الأم وحدها، التي تحمل دلالات رمزية للوطن/ الأم:مخاطب، وضمير متكلم، في لعبة القناع، التي تفصح عن المخزون، الذي شكل ذاكرة الآخر، وعن اختلاف الشهود

لا تعتذر عما فعلت– أقول في
سري أقول لآخري الشخصي
ها هي ذكرياتك كلها مرئية:
ضجر الظهيرة في نعاس القط
عرف الديك/ عطر المريمية/ قهوة الأم
* * *
أنا الأم التي ولدته

(1) إسماعيل، عناد غزوان. 1974م. الشعر والفكر المعاصر، الشكل والمضمون في الشعر العربي المعاصر، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ص27.

لكن الرياح هي التي ربته

قلت لآخري: لا تعتذر إلا لأمك! [1]

وفي "أحمد الزعتر" ينتقل الضياع، إلى واجهته العربية، عبر "أحمد الزعتر" حيث الألم المقيم، الذي ينساب أنهارا، في محيط الحلم العربي، حيث تباريح الماضي وسط خيبة الحاضر وضياعه، من الخيبات إلى الانتصارات، ومن التردد إلى اليقين، ومن العودة إلى الكنعانية، والسومرية، والبابلية، والتعمق في مزارع الأبجدية، إلى حداثة القامة، التي تأبى أن تموت منبطحة، في غنائية متماهية، مع رومانسية حزينة، حيث تصدح النفس بالحزن، والخيبة، والضياع. وإزاء ذلك يتولد الرفض، والتشبث بالحياة، وإرادة البقاء، في تقابل للصور، التي ترصد الحالة نفسها. والقصيدة الدرويشية باختلاف تسمياتها واحدة في استغراقها، ففي حواريته الرائعة، التي تحمل معاني الانتماء، والعودة، والعاطفة الجياشة، والذكريات، بين الابن وأبيه، في قصيدة " أبد الصبار" والتي جسدت معاناة "درويش" الفلسطيني، تطالعنا الصورة ذاتها، في حكم مسبق يرسخه إيمان بحق العودة. وهي قصيدة تقدم حكاية الرحيل القسري للفلسطينيين بعامة، ولعائلة "درويش" بخاصة، وتمثل حوارا، بين صوت المتكلم، والأب، أو بين "درويش" ووالده، وكأننا حين نستحضر النصين، نجد أنفسنا إزاء لوحتين يعبر كل منهما، عن معاناة الفلسطيني، ولكن بوجهين أحدهما: فلسطيني/عربي، والآخر عربي/فلسطيني، الطفل الفلسطيني/العربي، وأحمد العربي/الفلسطيني ، في محاولة من الشاعر لإلباس الهم الفلسطيني وجها عربيا، حتى وان كان مغيبا، على سبيل السخرية، والتهكم من الحالة العربية التي أصابها الأسن، والكدر، وإننا إذ نقابل بين الحالين/المشهدين، لنؤكد وحدة الرؤية والمصير، اللذين يكتنفان الحالة ككل[2]:

لماذا تركت الحصان وحيداً

يا أبي

لكي يؤنس البيت يا ولدي

---

(1) درويش، محمود. 2004م. لا تعتذر عما فعلت، رياض الريس للكتب والنشر، ط1، ص29، وموسوعة أعلام الشعر العربي، ص161.

(2) الشرع، محمود درويش شاعر المرايا المتحولة، ص70.

فالبيوت تموت إذا غاب سكانها

متى يا أبي" نعود"

غدا... ربما بعد يومين يا ابني(1)

"إلى أين تأخذني يا أبي " ؟

فالعودة هي قدر الفلسطينيين، رغم ما يعترض الطريق، من ريح عاصف، وموت محدق، وتيه، وتشرد، وضياع، والموضوع عينه يلح على الشاعر في " أحمد الزعتر "، فحينما يتردد اسم " أحمد " كلازمة إيقاعية، تزداد وتيرته، فهو يرتبط ب" الزعتر "، وهو مخيم فلسطيني قرب بيروت، عاش فيه أحمد، وذاق هناك آلام الضياع، وحرقة البعد عن الوطن، ولكن "أحمد" مسكون بذاكرته الفلسطينية، التي تحيله إلى كروم الزيتون، وبيارات الليمون، والبرتقال، التي عاش فيها أجداده، منذ آلاف السنين، والذين لم يتوقفوا عن مقاومة الأشرار، وتبدأ القصيدة بالعزف على سيمفونية الحياة، والخلود، ورغم بروز الموت كفاعل رئيس على مسرح القصيدة، إلا أنه موت مفض إلى الولادة، في بحث عن الوجود، ومحاولة انتزاعه حتى من فم الموت:

إلى جهة الريح يا ولدي(2)

هذا النشيد لأحمد المنسي بين فراشتين

مضت الغيوم وشردتني

ورمت معاطفها الجبال وخبأتني(3)

إن قراءة هذه القصيدة تحتاج لتأمل، ومراجعة؛ لأن الشاعر يمتلك ثقافة تراثية موسوعية؛ فتأتي بعض العبارات وقد لفها الغموض، الذي لا يلبث أن ينقشع، وتظهر روعة المعنى. فقصيدة "درويش" قائمة، على الذاكرة لا على الخيال، وهذا ما يعني تركيزه على إبقاء ما كان، لا السعي إلى تغييره، الحفاظ على السلطات لا تحطميها، وصف المكان وتحديده، وهذا يعني تأثيث القصيدة، بالموجود، لا بالغائب، أو الغامض، أو الغريب، أو المتحرر. وفي حالة من الضياع، والتماهي، مع صوت

---

(1) درويش، الأعمال الكاملة، لماذا تركت الحصان وحيداً، ص602.

(2) المرجع نفسه، ص602.

(3) درويش، الأعمال الكاملة، أعراس، ص304.

الشاعر وضميره، "كأحمد" المبعد، عن أرضه، الذي تمزقه الوحدة، يندغم ويتماهى مع البحر، في حلول مع الموجودات؛ ليكتسب منها وجودا لنفسه المنكسرة المتشظية، ليتدفق نارا ويخرج المقاتلون من المخيم، تحوطهم أوراق الزعتر الخضراء:

أنا أحمد العربي– قال

أنا الرصاص. .البرتقال.. الذكريات[1]

ويستصرخ الشاعر، بما يشبه المونولوج الداخلي؛ ليواسي داخله المحطم الخارج/الداخل العربي، مذكرا

بزمن التضحيات :

أنا أحمد العربي . فليأت الحصار

جسدي هو الأسوار . فليأت الحصار[2]

ويصرخ الشاعر بالمحتلين بأنه ليس وحيداً، وأنه ينتمي لأمة عظيمة، تمتد ملايينها، من المحيط إلى الخليج، وحصار الأعداء لن يخيفه، ولن يهمه، فهو الذي يحاصرهم؛ لأنه السور الذي يخنقهم :

قاوم

إنّ التشابه للرمال... وأنت للأزرق

بعد الإهداء واللازمة نسمع على امتداد القصيدة صوتين: صوتا شعريا يتلبسه الشاعر، وصوت " أحمد " بطل الملحمة، هذان الصوتان يتوحدان إلى حد التطابق التام تارة، وينفصلان تارة أخرى، ولكن كانفصال الصوت عن صداه، وربما انقطع الربط بين الصوتين وفق الحالة النفسية للصوت الشعري، وتطور الحدث الملحمي، مثلا " استشهاد احمد " على أن الناظم الأساس، هو التوحد بين الصوتين، بل وفي مواقع متعددة يضم الصوت الشعري إلى توحدهما " هو وأحمد " : الطبيعة، الناس، النبت، الجبال... والله... كأننا نهتدي إلى وحدة الوجود، في كل واحد هو وأحمد[3]. وتعبر القصيدة عما يختلج به صدر الشاعر، من أسى، وألم، للضياع والنسيان اللذين

(1) درويش، الأعمال الكاملة، أعراس، ص304.

(2) المرجع نفسه، ص305.

(3) الحاج صالح، محمود درويش بين الزعتر والصبار–دراسة نقدية–، ص32.

يعيش فيهما أحمد الزعتر العربي/ الفلسطيني، في بحث عن الهوية، ووعي للذات؛ لصوغ الحلم القابل للحياة(1):

.....نازلا من نحلة الجرح القديم إلى تفاصيل
البلاد وكانت السنة انفصال البحر عن مدن
الرماد وكانت وحدي
ثم وحدي.....
آه يا وحدي ؟ وأحمد
كان اغتراب البحر بين رصاصتين
مخيما ينمو، وينجب زعترا ومقاتلين
وساعدا يشتد في النسيان
ذاكرة تجيء من القطارات التي تمضي
وأرصفة بلا مستقبلين وياسمين
كان اكتشاف الذات في العربات
أو في المشهد البحري
في ليل الزنازين الشقيقة
في العلاقات السريعة
والسؤال عن الحقيقة
في كل شيء وكان احمد يلتقي بنقيضه
عشرين عاما كان يسال
عشرين عاما كان يرحل
عشرين عاما لم تلده أمه إلا دقائق في
إناء الموز
وانسحبت
يريد هوية فيصاب بالبركان
سافرت الغيوم وشردتني

(1) مغنية، الغربة في شعر محمود درويش، ص143.

ورمت معاطفها الجبال وخبأتني[1]

بمرارة يعبر الشاعر عن الضياع في الغربة؛ لأن الأشقاء العرب، لم يكونوا شركاء له، في العمل للقضية، بل اعتقل الفلسطيني في السجون العربية، "فأحمد الزعتر" كان غريبا على الدوام، اكتشف ذاته متنقلا من مكان إلى آخر، أو مقيدا في الزنزانة العربية. فيستعيد "درويش" كل تاريخ التشرد عبر البحر، والقطارات، ويفجر حزنه كاشفا: أن الفلسطيني بحث طويلا عن ذاته، وأراد تحقيقها، فصده الآخرون ومنعوه من التحرير، فأصيب بخيبة أمل من الجميع[2].

والنزول كما الصعود مرتبط بأساطير ما بين النهرين وكنعان بآلهة الزراعة " أنات، عشتار، تموز، وأدونيس " حيث يقترن موت الزرع، بنزول آلهة الزراعة إلى العالم السفلي، والنزول يبدأ من نقطة محددة هي نحلة الجرح: هدية الأذى، إذ تعني مفردة " نحلة " العطاء بلا عوض، لتتوالى قصة النزول إلى العالم السفلي، وهي مثل كل القصص فيها الزمان والمكان، أما تحديد الزمان فهو: في تلك السنة، التي انفصل فيها البحر، عن مدن الرماد حردا غير راض، وتحديد المكان هو: المدن الخربة التي أبى البحر إلا الانفصال عنها؛ لأنها مدن بلا لون " رماد " بلا جوهر. ولأن السرد الشعري يتضمن أسلوب التداعي، فإن كلمة النسيان تستدعي إلى الذهن كلمة "ذاكرة " طافحة بالمرارة توحي بها القطارات التي تمضي دون توقف، وبعد كل هذا الضياع، والاغتراب، يأتي وعي الذات؛ ليضيء المعتم في نفس "أحمد"، واكتشاف الذات أخذ وقتا طويلا: مترحلا، ومتنقلا، في عربات السفر؛ ليظل أحمد يتبع السؤال بحثا عن الحقيقة، وفجأة يقطع الصوت الشعري تسلسل السرد ويصمت؛ مدخلا صوتا جماعيا، كما لو كان صوتا لمجموعة سحرية، ينبع غناؤها الحزين من الذاكرة، ومن مأساة التشرد الكبير[3]. لا مندوحة من القول إذن: إن حفظ الذاكرة لدى "درويش" يعني حفظ التاريخ ؛ فالإحالة على المرجع موجودة، وقائمة، وسنجدها في كل تغنٍ له بالأرض، وفي مخاطبته لخصومها، وفي كل إحالة له على الواقع، ومثل هذه الإحالة ليس من

---

(1) درويش، الأعمال الكاملة، الديوان، ص304-305.

(2) مغنية، الغربة في شعر محمود درويش، ص144.

(3) الحاج صالح، محمود درويش بين الزعتر والصبار، ص34-38.

السهل حصرها، بل إنها لا يمكن تأشير غيابها في كل النتاج الدرويشي، ولهذا التوثيق أثر ملحمي موسيقي، لكنه لا يتخلص من غنائيته فتبقى هي المهيمنة. وفي جدارية "محمود درويش" يتجلى أمام القارئ هما مغموسا بالغربة المقيتة وبالنسيان، الذي أمسى ثوبا يلف ذاكرة الفلسطيني، فدوى صوت الأنا من المنفى بامتياز؛ ليحكي بلغة الضوء والإشراق؛ ليدير حوارية ملتبسة، ومشتبكة، بين الذات والعالم، وبين الذات والموت، مواجهة تستبطن لفيف الأسئلة المزدحمة الحارقة، وتسكن أقاصي الروح الشاعرة، وأقاصي الكلام، وتخوم الذاكرة القصية؛ فيبحث درويش عن شيء ما يؤطره، بين الذات والعالم، حيث الذات المتألمة وهي تصرخ من قلب نسيان ينبع من التذكّر، فيعود يحتضن رماد اسمه؛ لأن اسمه هو من بقي بعد أن اقتنى هوية جديدة، وذاكرة جديدة، فيقول في "الجدارية" :

يا اسمي: سوف تكبر حين أكبر
سوف تحملني وأحملك
الغريب أخ الغريب
سنأخذ الأنثى بحرف العلة المنذور للنايات
يا اسمي: أين نحن الآن؟
قل: ما الآن، ما الغد؟
ما الزمان وما المكان
وما القديم وما الجديد؟[1]

فالمتبقي بعد غبار الرحيل هو الاسم، بعد أن تجاوز الزمن الذات، ولم يبق منها إلا ذرات من رماد، يحاول الشاعر أن يبعث فيها الحياة من جديد، قبل أن تندثر وتذهب بعيدا بعيدا في نسيان النسيان؛ للتخفيف عن الفلسطيني، وكأنما الاسم يحمل صاحبه لألا يذهب، في غياهب النسيان أكثر، وأيضا هذا الاسم أصبح يشير في هذه المرحلة من الكتابة الشعرية، إلى تفجر الأنا، أو الذات، وطغيانها على الوعي الجمعي الفلسطيني؛ فأصبح الفلسطيني ينظر إلى ذاكرته من منطلق فردي، وأن الذاكرة لم تعد

(1) درويش، محمود. 2001. الجدارية–جدارية محمود درويش، رياض الريس للكتب والنشر، ط2، ص16.

هما جماعيا، بل كل يمتلك نفسه، وذاكرته، ولا شيء أكثر، فما يعنيني من الذاكرة، لم يعد كما يعني كل الفلسطينيين. ويعود ليقول في الجدارية:

"هذا الهواء الرطب لي
واسمي وإن أخطأت لفظ اسمي على التابوت لي
أما أنا – وقد امتلأت
بكل أسباب الرحيل–
فلست لي.
أنا لست لي"

يعبر مجددا عن حالة الضياع التي اعتورت المشهد الفلسطيني فيعود؛ ليقتني نفسه، ويقتني التابوت، فهو ما عاد يمتلك بعد أن أمسى الوطن غريبا في الذاكرة، فلا يمتلك إلا أسباب الرحيل. وتطالعنا قصيدة سرحان، وهي ترصد لوحة الشتات، فبعد أن يختفي الشاعر يحل الراوي من جديد؛ فيكشف لنا جانباً أخر من شخصيّة سرحان: سرحان ولد في الشتات(من نسل تذكرة)، ولم يعرف بلاده يوماً ، وليس له ذاكرة مرتبطة بالوطن، ولنلاحظ أنّ التناوب بين صوت الراوي، وصوت الشاعر أدخل القاريء في عمليّة إدراك التنافر المكانيّ / الزمانيّ، بوصفه الدليل على تغيّر الإحداثيّات، وليس بدون دلالة أن المقطع ينتهي إذ يفجّر سرحان غضبه، ويتمرّد؛ فيتّهم بالشذوذ عن القاعدة. في هذا المقطع يتماهى الشاعر مع "الراوي" مع "سرحان"، فالجميع يتقاسمون مأساة واحدة (ضياع الوطن) سواء في ذلك أهل الداخل، أم الخارج:

رأينا أصابعه تستغيث. وكان يقيس السماء بأغلاله.
زرقة البحر يزجرها الشرطيّ، يعاونه خادم آسيويّ
بلاد تغيّر سكانها، والنجوم حصى.
وكان يغنّي: مضى جيلنا وانقضى
مضى جيلنا وانقضى.
وتناسل فينا الغزاة، تكاثر فينا الطغاة، دم كالمياه،
وليس تجفّفه غير سورة عمّ وقبّعة الشرطيّ
وخادمه الآسيويّ، وكان يقيس الزمان بأغلاله

سألناه: سرحان عمّ تساءلت

إلى الأمهات اللواتي تزوّجن أعداءنا.

وكنّ ينادين شيئاً شبيهاً بأسمائنا

فيأتي الصدى حرساً.

ينادين قمحاً.

فيأتي الصدى حرساً.

ينادين عدلاً

فيأتي الصدى حرساً

ينادين يافا

فيأتي الصدى حرساً

ومن يومها، كفّت الأمهات عن الصلوات، وصرنا

نقيس السماء بأغلالنا

وسرحان يضحك في مطبخ الباخرة

يعانق سائحة والطريق بعيد عن القدس والناصرة

وسرحان متّهم بالضياع وبالعدميّة[1]

فالمشهد هاهنا شديد السواد يتّضح من خلال التضاد: السماء – على اتساعها – تقاس بالأغلال، وزرقة البحر تتراجع أمام قبّعة الشرطيّ، والبلاد التي غيّرت سكانها الأصليين، صارت نجومها حصىً، وإذا كان هذا هو حال المكان، فلا أمل يأتي من الأهل في الخارج، فالغزاة يتناسلون.. والطغاة يتكاثرون.. ليصبح الزمان أيضاً يقاس بالأغلال، وليس عند سرحان / الشاعر / الراوي سوى إجابة واحدة، يردّ بها على فضول الناس: لاشيء، ولا أمر سوى الحرس يطوّق المكان، والأمهات يستغثن: للخبز وللعدالة.

---

(1) زبيب، قصيدة سرحان.

الفصل الثاني
الزمن السردي ودلالاته وشعريته

1.2 تقديم:

إن الشعر يرتبط بحدود الشعرية، التي تحطم الطبيعة الوظيفية؛ لترتقي بمستويات الكلام، من خلال اللغة الإشارية، التي تتغيا الرمز، وتتكىء على آليات مختلفة: كالانزياح، والمفارقة، والحزن، والمغايرة.....؛ لتخلق دلالات متعددة، ومناخات نفسية توسع القدرات التخييلية. والسرد – بدوره- ينهض على أساسين مهمين: القصة التي تضم أحداثا معينة، والطريقة التي تقدم بها، وتسمى سردا، وهذا يفترض وجود عناصر لا غنى عنها هي: الحاكي، المحكي له (سارد ومتلق)، فالسرد والقصيدة يتطلبان وجود المتلقي، والأشكال التعبيرية التي يتخللها السرد ويشكل نسيجها تتمثل بالقصة أو الرواية، أو النص المسرحي، أو السيرة، فالسرد يختار الشكل النثري الذي يناسبه؛ للتأكيد على علائقية الصلة بين السرد والنثر. ويعد النص السردي (Texte Narratif)، من بين النصوص، التي اهتم بها الباحثون، في مجال السيميائيات "sémiologie"[1].

ويحاول علم السرد " narratologie "، من حيث هو فرع من علم النص " textologie "، إلى ضبط منهجه، وجعل الظاهرة الأدبية تتسم بالعلمية، وذلك بإبعادها عن التأويل غير المعلل[2]. والقصيدة بوجه عام، هي حامل لإفرازات الحياة، بوصفها حالة وجدانية ذهنية تلتقط الصورة، أو الفكرة، أو القضية، من معين الحياة، فما يعتور الحياة من تطور يرافق القصيدة؛ لتصبح تجسيدا لما يلم بجسد الحياة، من انتصار، وخيبة، من صحة، وهزل، من هرم، وتجدد، خاصة مع تدخل الحداثة، وما أوجدته من خلخلة في ثوابت الأنواع الأدبية مبتعدة عن الصرامة المعهودة، في الحكم الأدبي، ونتيجة لذلك ظهرت التقنيات التشكيلية، والسينمائية، والسردية، في القصيدة

---

(1) انظر: جيرو، بيير. 1988م. علم الإشارة –السيميولوجيا–، ترجمة عن الفرنسية منذر عياشي، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، ط1، ص23.

(2) Miek bal, narratologie, Paris, 1977, p.13.

الجديدة، وحدثت التداخلات بين الأجناس الأدبية، والسرد نفسه، حيث نجد حضورا مكثفا للشعر في نسيج الألوان السردية: (القصة، والرواية، والمسرحية).

ورغم هذا التلاقح، والتمازج بين السرد، والقصيدة، إلا أنه تبقى ثمة حدود بين الجنسين الأدبيين، بحيث لا يطغى أحدهما على الآخر، ويخرجه من جنسه الأدبي، فيبقى السرد جنسا أدبيا له خصائصه، وتبقى القصيدة جنسا أدبيا مستقلا، تستعين بمجموعة من خصائص السرد لغايات جمالية. وتبقى السردية سمة جوهرية في الخطاب الأدبي بوجه خاص، وفي الكلام عامة، ومقوما أساسيا من مقومات التواصل والتخاطب[1]. وإجمالا فإن أي خطاب، لا يمكنه أن يحاكي إلا ذاته، والمحاكاة المباشرة لكونها لغة بالقوة،فالصيغة الوحيدة التي يعرفها الأدب، بما أنه تمثيل، هي السرد المعادل اللفظي، لوقائع غير لفظية، وكذلك لوقائع لفظية فيما عدا الحال الممكن خضوعه فيها.

إن التمثيل الأدبي، ومحاكاة الأقدمين، ليس معناهما السرد مردوفا ب" الخطابات " إنهما السرد، والسرد وحده، وإذا كان "أفلاطون" قد جعل المحاكاة في مقابل السرد، أي محاكاة تامة في مقابل محاكاة ناقصة، فإن المحاكاة التامة لا يجوز اعتبارها محاكاة؛ لأنها الشيء ذاته، ثم أن المحاكاة الوحيدة هي غير التامة، فالمحاكاة إذن هي السرد[2]. وأن اهتمام النقاد بالتداخل بين النصوص قديم جديد: فقد اعتنى به القدامى في مباحث مختلفة كالسرقات الأدبية، والاقتباس، وحل المعقود، ونظم المنثور، ووضعوا عدة مصنفات ضبطوا فيها قواعد الأخذ، وشروطه، منها: نثر النظم، وحل العقد للثعالبي (ت429هـ)، والإرشاد إلى حل المنظوم، والهداية، إلى نظم المنثور، لأبي سعيد العميدي (ت443هـ)[3]. والقدامى لم يكونوا بغفلة عن المصطلح فقد أدركوا الظاهرة وتشعب دلالاتها، وتعدد مستوياتها، يقول "ابن رشيق": "وهذا باب متسع جدا (....) وفيه أشياء غامضة إلا عن البصير الحاذق بالصناعة".

---

(1) رمضان، صالح. 2001م. الرسائل الأدبية، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1، ص215.

(2) جينيت، جيرار. 1992م. حدود السرد طرائق التحليل السردي، ترجمة: بنعيسي بوحمالة، سلسلة ملفات، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط1، ص71.

(3) رمضان، الرسائل الأدبية، ص413.

أمـا المحـدثون وخاصـة الغـرب، فقد سـبقوا إلـى التـسمية التـداخل بـين النـصوص (Lintertex tualite) أو (intertextuality)، وخصوه بمباحث نقديـة مستقلة ضـمن الدراسات الإنشائية، ودراسـة التاريخ الأدبـي الوظـائفي، واعتبروا هذا الأصـل مقوما من مقومات الكلام، لا يخلو منه نص، وإنما تتغير أشكاله وطرقه، ويعتبر الناقد الروسـي "ميخائيل بـاختين" واضـع اللبنـات الأولـى، لهذا المنحـى، وذلـك فـي العقود الأولـى من القـرن العـشرين، إذ أسـس فـي كتابتـه النظريـة، وفـي دراسـته لـلأدب الروسـي عنـد "دستيوفسكي" خاصة مفهوم الحوارية ((Le dialogism))، وهو اشتمال النص الواحد علـى أصـوات ثقافيـة مختلفـة، وكتابـات متنوعـة تـصهر فـي الخطـاب الأدبـي، وتعـاد كتابتها من جديد. إلا أن عبـارة التداخل بـين النـصوص نفسها لم تستعمل مـصطلحا نقديا إلا في أعمال جماعة "تال كال" ((Tel quell)) الفرنسية، أو الشكلانيين الجدد، وفـي أعمال "جوليا كريستيفا" (Julia kristevia) بوجـه خـاص، وقد أسـهمت جل الدراسـات الـشعرية الحديثـة فـي إثـراء هـذا المفهـوم بوصـفه أداة قرائيـة[1]، للأجنـاس الأدبيـة، فـي انفتـاح مقـصود علـى الحكايـة، فالتأمـت الخطـوط الفاصـلة بـين الـدرامي، والغنائي، والسردي، في صـهر واضـح للأجناس في جنس واحد، والنظريـة الكلاسيكية – المتوارثـة منذ الإغريق – ظلت حريصة على رفض الـشعر الغنـائي بوصفه نوعـا من أنـواع المحاكـاة، وأول اعتراض ينتصب فـي هذا المضمار، هو ذلك الـذي نـص عليـه "أرسطو" من خلال جمل سريعة، إذ السرد بالنسبة إليه، إن هو إلا واحدة من صيغتين اثنتين للمحاكاة الشعرية تؤول أخراهمـا، إلـى العرض المباشر للوقائع، بواسطة ممثلين يتكلمون، ويتـصرفون قبالـة الجمهور، ومن هنـا يـنهض التمييز الكلاسيكي بين الـشعر الحكـائي، والـشعر الـدرامي هذا التمييز، الـذي سبق "لأفلاطـون" أن أجمل لـه تـصميما أوليـا، فـي الكتـاب الثالـث من الجمهوريـة، وغيـر بعيد عن هذين الاختلافين هنـاك من جانب أول، نفى سقراط لأية صفة للمحاكاة في السرد – وهي نقطة ضعف هذا الأخير بحسب رأيـه – ومـن جانـب آخـر كونـه لم يغفل مظـاهر العرض المباشـر (الحـوارات)، التـي يجـوز لقصيدة غيـر دراميـة أن تتضمنها، كما هو الأمـر عنـد "هـوميروس". إذن

(1) رمضان، الرسائل الأدبية، ص414.

فهناك في أصول النقد الكلاسيكي، قسمان متناقضان على ما يبدو، بحيث يتموضع السرد، في تعارض مع المحاكاة هنا كنقيض لها، وهناك كصيغة من صيغها[1].

إن الدراسات السردية تناولت النصوص الروائية، أو القصصية، بالتحليل بوصفها سردا خالصا؛ فيشير "جينيت" في كتابه "خطاب الحكاية" إلى أن مقولة الجهة تطلق أساسا على قضايا "وجهة النظر" السردية، بينما كانت مقولة الصيغة تضم مسائل "المسافة"، التي يتناولها النقد الأمريكي، ذو التقاليد الجيمسية –عموماً– بلغة التعارض "showing" بلغة "طودوروف"، و"telling""السرد"، وهو انبعاث لمقولتي (mimesis)= (المحاكاة)، أي تقليد مطلق "diegesis" = قصة، أي حكاية خالصة الأفلاطونيتين[2]؛ لنجد أن جل الدراسات ظلت تعتمد منذ البدء، على المقولات الأولى المنقولة من كتاب "أرسطو" (فن الشعر)، والنماذج المأخوذة، هي من المسرح الإغريقي، الذي لا يمكن القول إنه سرد خالص، فهو مسرح شعري بالدرجة الأولى، فقد أسس "أرسطو" لمباديء النقد الحديث، في دراسة الأنماط السردية من أرضية شعرية، فقد درس ومن تبعه السرد في الشعر، الأعمال السردية تصلح لتناولها كأحكام؛ للتفسير، والتقويم، في الأعمال الشعرية. فالعلاقة بين السرد، والشعر قديمة قدم الشعر نفسه، فالملحمة في أساسها قصة شعرية بطولية قومية خارقة، وما السرد إلا نتاج الاندماج بين الذاتي الغنائي، والعام القومي، كما في قصيدة "فتح عمورية" "لأبي تمام"، من وهنا فإن إعمال الأدوات النقدية، في هنا فقد نزع الإبداع الحداثي إلى تجاوز قداسة، وحرمة الحدود، بين الأجناس الأدبية متخطيا عتبات الماضي؛ ليعبر إلى فضاء متماوج متلاطم يرسخ لانصهار الكتابة الإبداعية، فظهرت الدراسات التي تحاول احتواء الجدل وتؤصل لنظرية التداخل، والحوارية، وشرعية التلاقح، والتزاوج، والتوالد، كما في محاولة "إدوار الخراط " في كتابه: " الكتابة عبر النوعية / دراسة في ظاهرة القصة القصيدة"[3].

---

(1) جينيت، حدود السرد، ص72.

(2) جينيت، خطاب الحكاية، ص41.

(3) الخراط، ادوار. 1994م. الكتابة عبر النوعية/دراسة في ظاهرة القصة القصيدة، دار شرقيات، القاهرة. ص68.

والشعر كعادته يوثق الصلة بكل الفنون، كالتصوير، والرسم، والإيقاع؛ فهو ذو بنية متجاوزة، ومعمارية تستسقي الجمالية، وتلتقطها أنى وجدتها "وصله توتره بالدراما، على أساس ما فيه، من تصارع داخلي، بين العناصر، والمكونات، فكل قصيدة هي دراما صغيرة، فيما يقول الناقد كلينث بروكس؛ لأنها تقوم على صوت يحاور نفسه أو "أنا" تحاور العالم في حوارها مع نفسها، ويتضمن الشعر من عناصر السرد ما يصله بفن القص، على مستوى تجسيد الشخصية، أو التصوير الخاطف، للأحداث والمشاهد"(1)، فقد رأى بعض النقاد أن الشعر انزياح عن معيار يتمثل في أصل هو النثر، بوصفه منطقة نشاط تواصلي بيضاء، وخالية من الوميض تماما، لا تستغل إلا في النافع، والعملي من الأنشطة، ويذهب "كوهين" إلى حكم أكثر صرامة، حين يضع الإيحائية، والمطابقة معيارين تتحدد بموجبهما طبيعة الشعر، أو طبيعة النثر(2)".

وقد تناول "عز الدين إسماعيل" المسألة بشيء من التفصيل، حين أفرد فصلا كاملا، أسماه النزعة الدرامية في الشعر العربي المعاصر، إلى أن ظهر كتاب "عزيزة مريدن"، وعنوانه: " القصة الشعرية "، درست فيه الباحثة أشكال القصص في الشعر العربي المعاصر، ثم جاءت دراسة الشاعر العراقي "علي جعفر العلاّق" (الدلالة المرئية) (3)، والذي ميز بين القصيدة القصصية كجنس أدبي له خصائصه (وهو ما درسته مريدن)، وذلك الشعر الذي يستعين بمجموعة من خصائص السرد، لغايات شعرية محضة، ودرس كمثال، على الشاعر المصري "أحمد عبد المعطي حجازي "، ثم جاء كتاب الباحث السوري "محمد رضوان" (مملكة الجحيم – دراسة في الشعر

---

(1) العلاق، علي جعفر. 1996م. الدلالة المرئية، مجلة فصول، المجلد الخامس عشر، العدد الثالث، خريف1996، القاهرة، ص5.

(2) كوهن، جان. 1986م. بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ص15.

(3) انظر: العلاّق، الدلالة المرئية، مجلة فصول، ص334-345.

العربـي المعاصـر، الحكايـة نموذجـاً) [1]؛ ليـدرس ظـاهرة اسـتخدام الحكايـة (الـشعبية، والدينية، والتاريخية).

ولكن مندور ينفي تلكم العلاقة القائمة على الاتكاء، والإفادة، والواقع أن "وراء كل قصيدة قصة هي (المثير)، أو الدافع لها، ونلاحظ أن عناصر القصة في قصيدة ما هي إلا المحرك الأساسي للشعر، وحتى القصائد المفرطة في الرواية والغنائية، كقصائد "عمر بن أبي ربيعة"، أو "قيس بن الملوح"، أو خمريات "أبي نواس"، أو زهديات "أبي العتاهيـة" كلهـا تحكـي قصـصاً مـن نـوع مختلـف، هـي قـصص العـشق، وقـصص الاجتمـاع، وقـصص الـدين "[2]. والـشاعر العربـي متفاعـل مـع معطيـات الـسرد متكـئ عليها بوصفها: " المواد قبل اللفظية في نظامها التاريخي"[3]، أو بوصفها "حدثاً ممثلاً فـي تطـوره الزمنـي، وعلاقاتـه الـسببية "[4]، وقـدم مـشاهد بـاهرة فـي عـشرات القـصائد العربية، كما فعل "امرؤ القيس" مثلاً في معلقته يوم وصف مغامرته " في دارة جلجل"، ومع "بيضة الخدر"، في تجاوز للأهل ؛ ليتبادلا مختلف صنوف الحب واللهو. وكما فعل "المنخّل اليشكري"، حين وصف لنا، في رائيته الشهيرة مشهداً بارعاً في دخوله الخـدر، علـى فتاتـه، فـي اليـوم المطيـر. ولـم يكـن "عنتـرة بـن شـداد" أقـل شـأناً، مـن صـاحبيه، فـي قص الأخبار، على ابنة عمه، التـي يحبها متذكراً إياها بين ضـربات السيوف، وطعنات الرماح. ولو ابتعدنا قليلاً عن العصر الجاهلي، وتوغلنا في العصور الإسـلامية اللاحقة، فسنرى أن هذا الشكل من الاتكاء على القص راح يتطور، فلو

---

(1) محمـد، رضـوان. 2001م. مملكـة الجحيم، دراسـة فـي الـشعر العربـي المعاصـر، الحكايـة نموذجاً، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ص99.

(2) خمري، حسين. 2001م. الظاهرة الشعرية العربية، الحضور والغياب، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ص65.

(3) مارتن والاس، نظريات السرد الحديثة، ص139، نقلاً عن: الصالح، نضال.2001م. النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، اتحاد الكتاب العرب، ص165.

(4) الصالح، النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، ص165.

وقفنا قليلاً عند "الحطيئة جرول بن أوس " وجدنا أن معظم قصائده تفيد من الحكاية[1].

وتستمر مسيرة القصة الشعرية لتصل ذروتها مع قصائد الرعيل الأول، من شعراء النهضة، أو الإحياء، بتأثير من التراث الشعري العربي، الذي تم إحياؤه، أمثال: شوقي، والبارودي، والرصافي، والأخطل الصغير، ومطران، وحافظ إبراهيم، وأبو ماضي،... وغيرهم. وفي تجربة شعر التفعيلة ثمة إمكانات هائلة استثمرها الشعراء؛ ليصلوا بالسرد الشعري، إلى مدى أوسع وآفاق أرحب، ومن يقرأ قصائد "نزار قباني" يجد قصائد كثيرة تؤكد هذا الحضور السردي الشعري، وكذلك لدى شاعرنا "محمود درويش" قصائد عديدة تحاكي فن السرد، كما في قصيدتي "الحديقة النائمة" و "كان ما سوف يكون" من ديوان أعراس، و"الحوار الأخير في باريس"، و"بيروت"، من ديوان حصار لمدائح البحر، ويتوج المحاكاة السردية في عمله الإبداعي "في حضرة الغياب".

وقد استند هذا الجيل في إفادتهم من النظرة البنائية للقصة، بإمكانية تقسيمها، إلى مراحل تبرز تشويقها العاطفي، وهذا هو التوجه الأساسي، في التحليل البنائي، الذي يقوم علي تفكيك النص، وإرجاعه، إلى وحداته الأولي المكونة له، وهي:

1. الوحدات الشكلية، التي تختص بالبحث، في الأحداث، والشخصيات، والسرد، والمواضيع، والأسطر والكلمات.
2. الوحدات النفسية، من البحث عن القيم الوجدانية، ومراحل التشويق العاطفي، والانفعالات العاطفية، وهنا تعتمد البنائية مبدأ تعده، من أهم مبادئ تحليل النص، وهو التحليل حسب المراحل التسلسلية، التي تكون أولا بدراسة القصة، وثانيا بدراسة السرد " ومن الممكن لا بل من الواجب تطبيق هذا المبدأ، في دراسة أي نص من النصوص طال أم قصر "[2]، فالقصة في مفهوم السرد، لا تتحدد فقط بمضمونها، ولكن أيضا بالشكل، أو الطريقة، التي يقدم بها هذا المضمون، وهو ما أشار إليه

---

(1) انظر في هذا الشأن، مريدن، عزيزة. 1984م. القصة الشعرية في العصر الحديث، دار الفكر، بيروت، لبنان، ط1، ص32، وما بعدها.

(2) ميشال، شريم جوزيف. 1984م. دليل الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ص30.

"كمال أبو ديب" في اعتماده على مقاربة "فلاديمير بروب"، التي أسس فيها لفكرة الوظائف[1].

ويري "بروب": أنه إذا كانت الحكايات تتضمن وفرة وفيرة من التفاصيل، فإن مادة الحكايات نفسها تتشكل على أساس من عدد ثابت من "الوظائف"، وهي كما يحددها إحدى وثلاثين وظيفة، والوظيفة هي الوحدة الأساسية للغة (نسق) القص، وتشير إلي الأحداث ذات المغزى، التي تشكل القص، والتي تتبع مسارا منطقيا. وأمام حالة الضيق، التي تعيشها القصيدة العربية سعت إلى البحث عن بني، وتقنيات تعبيرية تخرج بها من عالم رأته محدودا، إلى عالم أكثر رحابة، فكان أن اتكأت القصيدة على الأنماط، والبني السردية، واعتمدت في ذلك أنماطا تجريبية عدة، تنوعت بين التجريب، في الشكل، والتجريب، والمضمون، فكان منها : التجريب في تبني مبدأ نفي الحدود الفاصلة، بين الأنواع، والتراجع عن قوانين النقاء والوحدة، والتجريب في اللغة، والتركيز على الدلالات اللغوية، والتجريب على مستوي التشكيل البصري للقصيدة، والتجريب المعتمد على العمل الواحد بوصفه سياقا متحدا، وإن تعددت تقسيماته الموضوعية، وهو ما يمكن تسميته (ديوان الحالة)، وغيرها من اتجاهات التجريب على مستوي الشكل.

ومن الخير إلقاء خاطر، على الاعتبارية، التي تنتقل بالمبدع الشاعر، إلى ساحات الحكي، أو السرد، هل هي ميزة الإنسان الذي يميلُ إلى التعبير عن أفكاره بالحكي، و السرد؟ أم هل هي الرغبة في تعميق هذا النهج، الذي سار عليه بعض شعراء العرب القدامى بشكل أو بآخر ؟ أم الرغبة المحض بالتجديد أو التجريب حسب ؟، ما جعل القصيدة الحديثة، كشكل من أشكال توكيد حداثتها تستفيد من الفنون المجاورة، وتكتسب شيئاً من تقنياتها، ووظائفها، وعلى رأسها فن القصة بسردها، وحوارها [2]؟ أم أن الأمر يتعلق بعجز الشعر، الذي يعوّل على طبيعته اللغوية فقط عن الإحاطة، ببعض

---

(1) انظر: بروب، فلاديمير. 1989م. مورفولوجيا الحكاية الخرافية، ترجمة: أبو بكر أحمد باقادر، وأحمد عبدالرحيم نصر، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ص67.

(2) عبيد، محمد صابر. 2001م. القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والإيقاعية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ص42.

الموضوعات الصعبة، أو الكثيفة؟ أم هو شكل من أشكال الهروب من الغنائية الذاتية المنعزلة عن الآخر؟ بخاصة أن الشاعر "ما عاد كائناً يتقصد بغناء الذات واستغاثتها، بل أخذ يعرض، ويقص، ويروي"[1]؟ وهل بقيت المسألة عند الاستفادة من القصة وتقنياتها؟ ألا يرى بعض كبار شعرائنا، أن هناك فنوناً أكثر شمولية واتساعاً (كالسينما) تنصهر فيها معظم فنون البشر الأخرى، ويمكن أن يستفيد منها.

وقد تحقق لدرويش هذا الانتقال، في العديد من قصائد ديوانه "لماذا تركت الحصان وحيدا"، الذي صدر في يناير عام 1995م بعد توقيع أوسلو –وبعد ذلك– ليتفجر الغضب الدرويشي، منجبا (أحد عشر كوكبا)، في حمل عسير أثمر بكائيات ممعنة في البكاء والحسرة، وتلك قصة من قصص الانتماء، بين "درويش" من جهة، واللغة/الثورة، من جهة أخرى بوصف الأخيرتين حوامل لمأساة الأرض. ولا ينتمي تسجيل الحدث إلى التأريخية انطلاقاً من الراهنية أولاً، وغياب السردية بوصفيتها وأدواتها ثانياً، وانتماء النص ثالثاً وأساساً إلى الشعرية، وهي من الأدوات التي تقارب التاريخ ملامسةً، ولا تنتهي فيه، بل (عنده)، وقد استطاع "درويش" أن يتخطى الطابع الخطابي، الذي غلب على قصائد ديوانيه السابقين (عصافير بلا أجنحة)، و(أوراق الزيتون)، فلم يعد الطابع الغالب هو الخطابية المباشرة، وإنما أصبحت الصدارة للأساليب التعبيرية المتنوعة، واللغة الإيحائية، والرمز، وهذا لا ينفي وجود عدد من القصائد ذات المضامين التحريضية، وبخاصة في المجموعتين (عاشق من فلسطين)، و(آخر الليل)، لكن عناية "درويش" بالأساليب المتنوعة كانت هي الواضحة، فقد كثرت تجارب الشاعر، واتسع اطلاعه، فتنوع شعره، فأحيانا يكون على شكل صلوات، أو تأملات صوفية، مثل: "إلى أمي"، و"أهديها غزالا"، و"صلاة أخيرة"، و"أحبك أكثر" وتارة على شكل تعليقات، مثل "جندي يحلم بالزنابق البيضاء"، و"ريتا أحبيني"، و"كتابة على ضوء بندقية"، وأحيانا يستغل "درويش" تجارب الشعر الجديد، بالانفتاح على الأنواع الأدبية الأخرى، كالقصة والمسرح والدراما وغيرها، وهي الميزة التي أشار إليها "محمد النويهي" بقوله: " ها نحن نرى في الشكل الجديد، وللمرة الأولى في تاريخنا

---

(1) أبو ديب، كمال. 1978م. في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ص136.

الشعري، الأداة الصالحة لحمل هذين الفنين العظيمي الشأن الشعر القصصي والشعر الدرامي "[1].

وقد لعب هذان العنصران: السرد والحوار، دورا مهما في تشكيل القصيدة عند محمود درويش" في هذه المرحلة، إذ إنهما ساعدا على تجسيم بعض المشاهد، وأفضل مثال على حسن استغلال "درويش" لعنصر السرد قصيدته " الجسر "، التي يصور فيها مأساة من المآسي اليومية، التي يواجهها الشعب الفلسطيني، على جسر العودة إلى الوطن، فقد احتل السرد الجانب الأكبر من القصيدة، واقتربت القصيدة من الرواية؛ لذا شاعت أفعال الكينونة فيها، وهنا أصبح الشاعر مشاركا، واستطاع أن يعبر من خلال السارد، عن كل ما في داخله، من حزن، ومرارة تجاه هذا الحدث "[2]. والقضية انتهاء ذات أصول فكرية قوية، في آثار السابقين، وخاصة الفلاسفة، فإن " أبا حيان التوحيدي" أفرد لها حديثا خاصا، في مراتب النظم، والنثر، والمفاضلة بينهما[3]، وإلى أي حد ينتهيان، وعلى أي شكل يتفقان " فقد عرف هؤلاء المفكرون، ما حام حوله الفكر الفلسفي، من أمر التفاوت، بين الخطابة، والشعر، وحظهما من الصدق والكذب"[4].ورغم ذلك فعلينا الاعتراف والتنويه، إلى أن كثيراً من الشعراء والشاعرات، قد استخدموا صياغات سردية، فقد وجدوا في القص شكلاً مناسباً؛ لتوصيل تلك الذكريات، كتعبير عن حدوثها في زمن ماض، يصلح للسرد، ويناسب هجران قصيدة النثر، التي يكتبونها للموسيقى التقليدية، كالأوزان، والقوافي، والتناظر البيتي، ولوسائل التعبير المألوفة، كالمباشرة، والغنائية، والبلاغة المبتذلة، وهذا يساعد في دمج القارئ، في أفق النص، ويعرّفه على الأماكن والأزمنة، ويجعله في قلب حوارات داخلية

---

(1) النويهي، محمد. 1971م. قضية الشعر الجديد، ط2، دار الفكر، القاهرة، ص129.

(2) علي. 2001م. بنية القصيدة في شعر محمود درويش، ص34-35.

(3) التوحيدي، أبو حيان. الإمتاع والمؤانسة، تحقيق أحمد أمين، وأحمد الزين، منشورات، دار مكتبة الحياة، بيروت، 2/130-147، "الليلة الخامسة والعشرون" والمقابسات (مقابسة 60)، تحقيق حسن السندوبي، ط1، 1929م، المكتبة التجارية الكبرى، مصر.

(4) عباس، إحسان. 1971م. تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الأمانة، بيروت، ط1، ص232.

(مونولوجـات) تمتلـئ بهـا النـصوص، يجريهـا الـشعراء، مـع أنفـسهم، فـي مراجعـات، وتذكارات حزينـة، وعندما يشتد توتر اللغة الشعرية، يلجأ الشعراء إلى استخدام أشكال حـرة فـي بنـاء نـصوصهم، كالقـصيدة القـصيرة المكثفـة، والـسرد الملحمـي الطويـل، أو القصيدة المستقلة متوسطة الطول، أو في تقسيم النص أحياناً إلى مقاطع مرقمة، أو منفصلة بنقاط، ومساحات بيض، تسمح بتنوع الحـالات الشعريّة وتبدّل إيقاعها، وزوايا النظر فيها مع كل مقطع

2.2 الوصف:

لا يخلـو الـسرد مـن عـرض الأفعـال، والأحـداث، التـي تمثـل مكونـا أساسـيا، مـن مكوناته، وإن كان ذلك على نحو متفاوت، ومن جانب آخر، فإنه لا يخلو أيضا، من مكونـات متأتيـة من العناصر الشخصية، والأشياء الضرورية، التي لا بد من توافرها؛ ليصبح العمل السردي معها قريبا من الواقع، فالتقابل بين السرد والوصف المشدد عليه من قبل التقليد المدرسي، لهو من المميزات الكبرى لوعينا الأدبي، ويتعلق الأمر هنا، بتميز حديث العهد نسبيا، وهو التمييز الذي ينبغي يوما ما دراسة نشأته وتطوره، في نظرية وممارسة الأدب، وللوهلة الأولى، لا يبدو أن هذا التمييز كان موجودا وجودا جد فاعل قبل القرن التاسع عشر، بحيث إن إدراج فقرات وصفية طويلـة، داخل جنس سردي نوعيا كالرواية مثلا، يكشف بجلاء عن مصادر ومتطلبات الأسلوب[1].

وعند الوصف وقف "قدامة بن جعفر" معرفا، حيث يقول: "الوصف إنما هو ذكر الشيء، كما فيه من الأحوال والهيئات، ولما كان أكثر وصف الشعراء، إنما يقع على الأشياء المركبة من ضرب المعاني كان أحسنهم، من أتى في شعره، بأكثر المعاني، التـي الموصـوف مركـب منهـا، ثـم بأظهرهـا فيـه، وأولاهـا حتـى يحكيـه بـشعره، ويمثلـه بنعتـه"[2]، وهـو يحـتم الوقـوف عنـد ملامـح خارجيـة للموصـوف، والموضـوع الوصـفي الواحد ينشا عند عدد غير محدد، من الموضوعات القابلة للوصف؛ لذلك نجد الكاتب أحيانا، يتوقف عند بعض هذه الملامح؛ ليتابع سرده، ثم يعود مرة أخرى إلى ملامح

---

(1) جينيت، حدود السرد، ص76.

(2) ابن جعفر، قدامة. 1935م. نقد الشعر، المطبعة المليجية، القاهرة، ص70.

الموصوف، وهكذا دواليك، حتى تكتمل صورة الموضوع في مخيلة القارئ، فالوصف يتتابع من جزء إلى آخر؛ ليؤلف في النهاية رسما معينا للشخصية(1). ولما للشعر من وظائف توثيقية؛ فقد عني العرب بهذه التقنية، فأودعوا أشعارهم من الأوصاف، والتشبيهات، والحكم، ما أحاطت به معرفتهم، وأدركته عيونهم، ومرت به تجاربهم(2). وكذا كانت نظرة "الجاحظ" إلى الشعر القديم بوصفه مصدرا للمعارف العامة، ووثيقة فيزيقية تقدم لمن يتأملها قدرا طيبا من الحقائق العلمية المتصلة، بحياة الحيوان(3).

ولا مندوحة لنا من التفريق بين الوصف التصنيفي، الذي يحاول تجسيد الشيء بكل حذافيره، بعيدا عن المتلقي، أو إحساسه بهذا الشيء، والوصف التعبيري، الذي يتناول وقع الشيء، والإحساس، الذي يثيره هذا الشيء في نفس المتلقي، أما الأول فيلجأ إلى الاستقصاء والاستنفاد، بينما يلجأ الثاني إلى الإيحاء والتلميح، ولذلك نجد في النصوص الواقعية مقاطع وصفية مستقلة يمكن استخراجها من النص تمثل وحدات متكاملة متماسكة، وعند جماعة تيار الوعي، فلا نجد شيئا من ذلك، فالوصف يأتي ملتحما بالسرد في وحدات متضافرة، وقد أكدت "فيرجينيا وولف": أنه لا بد من ابتكار أساليب جديدة للتعبير، عن أشياء جديدة(4).

والخطاب الأدبي عموما خطاب رمزي في الاعتبار الأول، فهو رمزي في محصلته النهائية، ورمزي أيضا، في حلقاته الجزئية النامية، أي أنه جهد تعبيري يحتشد بالدلالات الرمزية، التي تتفاوت، حيوية و فرادة، من شاعر إلى آخر(5).

---

(1) نجار، وليد. 1985م. قضايا السرد عند نجيب محفوظ، دار الكتاب اللبناني، مكتبة المدرسة، ط1، ص149.

(2) عصفور، جابر. 1974م. الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، ص441.

(3) Virginina Woolf "Mr." Bennet Mrs. Brown in Collected Essays Vol.I London the Hojrth Press, 1966.نقلاً عن سيزا القاسم، بناء الرواية، دراسة في ثلاثية نجيب محفوظ، ص80.

(4) القاسم، بناء الرواية دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، ص81.

(5) العلاق، في حداثة النص الشعري، ص55.

وعند "درويش" يتغلغل الوصف؛ لأنه يقدم لنا المكان من خلال تفاصيل شخصية، وصغيرة من حياته، وهذه التفاصيل تحمل دائما صفة(الصور البدئية، أو الصور الأولى)، فهي تعود بنا إلى أصول الأشياء ومنابعها، وتحمل صفات " الجمع، والتوحيد" من خلال انبعاث الذاكرة الجمعية، ومن خلال تمثيل المكان: بالرائحة، بالحبيبة الأولى، بالأب، بالأم، بالمرأة الأولى صخرة الأجداد، المكان الفاتحة، لكن لم يتبق من هذا المكان الأول سوى الذكريات، والزمان يبتعد كموضوع قابل للاستعادة، حتى أن الاسم نفسه بدأ يفقد وضوحه، في الذهن، ويتلاشى في ضباب النسيان، وهكذا يتحول المكان إلى أيقونة(أب علق بحرا فوق حائط) تضيئه الذكريات، والحنين يواصل حفره في قلب الشاعر، إن الصور الوصفية عنده تكتسب(حقيقة وجودية)، وتبدو بوصفها تكثيفا للنفس بكليتها جماليات للمكان، وبخاصة إذا عرفنا الضغوط النفسية، التي كان الشاعر يتعرض لها ويرزح تحت وطأتها ' لكننا لانستطيع إحالتها إلى ذات الشاعر، وتجربته الخاصة فقط، بل يمكن إحالتها أيضا، إلى ذات جمعية، كان الشاعر دائما صدى لها، دلالاتنا إلى ذلك: تدفق الصور، وانبثاقها، التي كانت في حالة كمون، ثم أوجدت بالفعل، من خلال التجسيدات الحسية لها، والتي اكتسبت فاعليتها، وقوتها، في التأثير عند المتلقي . نجد في وصفيات "درويش" اختصارا لفلسفتة، بعد الهجرة : حين يكون الإنسان مكرسا للرحيل، وحين يعتاد المنافي، تصبح كل الأمكنة زبدا/ هباء/ يطفو عليه ويميل مع اتجاه الرياح أينما شاءت، وتصبح الأزمنة لحظة لقتل هذا الإنسان المستباح، ويصبح الكل متربصاً بالكل.

ومع ذلك (فالشعر) يأخذ بأيدينا؛ لنظل في النافذة الوحيدة، التي أبقاها مشرعة على آمال متواضعة: حرية القول، وحرية التأمل، وحرية الحلم. إنها بؤر للضوء كافية؛ كي تنير قصدية الشاعر من وراء تسليطها على الحلم، الذي يجره الآن في سوق الأغاني، ويستثير ضحك الناس عليه. في جملة واحدة (وحدة بنائية)، يستطيع "درويش" أن يحدد المكان الأول في حقله المعرفي؛ ليؤسس عليه فكرة خطابه، فهذا المكان هو (الشاعر)، وهذا التدافع الوصفي للمكان لا يترك فواصل ؛ لالتقاط الصورة المشهدية الجزئية، و لا يستقر حتى ينتهي استطلاع المكان، والتنبيه إلى الوجود البشري فيه، وترسيمه كفاعلٍ منقطع، وجمله تشير بوضوح إلى الفعل البشري القديم، في إشارة إلى

آخر ستظهر صورته، بوضوح في التالي من الخطاب مرسخاً القطيعة، بين الجمع البشري الذي بدأت تتحدد ملامحه من خلال صورة فعله، و الآخر الداخل قسراً إلى جمالية المكان ملغياً هذه الجمالية.

وحينما يبتدئ السرد، فإن عالما يرسم، بحكمة الروائي /الشاعر؛ لترتسم عبر هذا الامتداد حكاية الديمومة، ديمومة البدء، وديمومة الزمان المديد، يحدد شروطه، ومبتدأه، ومنتهاه، فهو العليم، والمفسر، والحكيم، والرسام، والسياسي، والنبي، والنبوة، فهو من يمتلك سلطة الحكي، والتفسير– ببساطة – لأنه الناطق المعبر عن الحال في السر والعلن، وينطق شخصياته، بإيحاء من ظلال تجربته الذاتية، وإن كانت الشكلانية تنحو، لعزل المؤلف، وتفترض موته؛ ليصبح النص متحدثا عن نفسه بنفسه، إلا أن لدينا شيئا آخر، من وراء المعنى المباشر البسيط، لتلتئم الأجزاء، وتفصح عن بناء معرفي يجسد بنية القول في بحث عن أسرار البنية، والتقنيات، التي تقود إلى الجوهر المفقود، ومع ذلك فعلينا افتراض مؤلفا ضمنيا، مثلما أن النص يتوجه إلى قارئ خبير/عليم وآخر مفترض، والأمر يزداد خطورة، إذ نحن بصدد شاعر، بقدر "محمود درويش"، حيث يمتلك من أسباب التجاوز والانتقال، من الحالة البسيطة إلى المركبة، فيبتدئ السرد؛ ليرسم معالم الصورة الشعرية، التي تتناغم وديمومة البدء، والزمان المديد، وحتما ستصادفنا حالة التوتر المغلفة بطرب داخلي موجع، ليس على مستوى العلاقات النصية حسب، بل فيما تحيل إليه من معان تسقط حتما في فضاء السؤال الثقافي الملح وسط حالة من الاضطراب، يعيشها الشاعر على مستوى اللغة، والواقع المعيش.

إن القصيدة حين تنصرف عن وصف الأشياء، والكائنات، وحقائق الوجود، فإنها تلامس أفقا آخر تغدو فيه" " met poetry، أعني شعرا في حقيقته، ما وراء الشعر: يتحدث فيه عن الكتابة الشعرية، عن وظيفة الشعر، وعن أسراره، وألاعيبه الخفية، وبذلك، فهو يفصح عن افتتانه بذاته، إلى أقصى حد، لكنه يلقى في الوقت نفسه خيطا من الضوء يقود المتلقي إلى مكمن الحيرة، أو الفاعلية، في القصيدة.

لقد شهد الشعر الأمريكي، والانجليزي، مثل هذا النمط، من القصائد الشارحة، التي تتحدث عن شمائلها، ودورها في الحياة، وربما كانت قصيدة الشاعر الأمريكي "أرشيبالد

ماكليش" (فن الشعر)(1)، أكثر هذه النماذج شهرة، خاصة بخاتمتها الفياضة بالجمال والدقة. ليس على القصيدة أن تعني بل أن تكون " a Poem should not mean But be"، ولا أظن أن تاريخنا الشعري، قد عرف شعرا يلتفت إلى ذاته، ويصف نشاطه، أو لعبته، كما يفعل "درويش"، وفي هذه الحقبة تحديدا. بكلمات أخرى القصيدة لدى "درويش" لا تتأمل مفاتنها، ولا تنشغل بخصالها بفيض من الانبهار دائما، بل تصبح أحيانا موضوعا لذاتها هي، أو دالا من دوالها المركزية، أو ركيزة من ركائزها السردية، المولدة للذرى المؤلمة تارة، وللانفراج العميق تارة أخرى:

وليس على الشعر من حرج
أن تلعثم في سرده وانتبه
إلى خلل في الشبه! (2).
– هل كتب قصيدة؟
كلا!
لعل هناك ملحا زائدا أو ناقصا
في المفردات، لعل حادثه أخلت بالتوازن
في معادلة الظلال، لعل نسرا
مات في أعلى الجبال.لعل ارض
الرمز خفت في الكتابة فاستباحتها
الرياح.
لعلها ثقلت على ريش الخيال.
لعل قلبك لم يفكر جيدا.ولعل
فكرك لم يحس بما يرجك.فالقصيدة
زوجة الغد وابنة الماضي.تخيم في

---

(1) The penguin book of American verse edit by geoffrey moor uk, 1979, p370.

(2) درويش، محمود. 2005. كزهر اللوز أو أبعد، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، لبنان، ص38.

مكان غامض بين الكتابة والكلام

فهل كنبت قصيدة؟[1].

تختزل القصيدة باندفاعها المضني المتشابك خارطة الشعر عند "درويش"، ما توزع في أحاديثه، وحواراته، والنص كما يتضح ينقسم على ذاتين، في حالة من الانشطارية " تؤيد الرؤية الانقسامية " التي يتبناها الصوفيون، إذ إن الإنسان يمتلك جانبين الأول أرضي، والآخر إلهي (سماوي)، فتتقاسم الذوات بناء الدلالة وشكلها أيضا، وتعدد الذوات أمر بالغ الأهمية في شعر "درويش"، وفي لغة القصيدة صراع محتدم بين الثنائيات الضدية: غموض الكلمات، ووضوحها / الواقع والخيالي / زيادة الملح، وقلته في المفردات / خفة الرمز، وثقله؛ لتكون الإضاءة الأعمق، للعبة الشعر في المقطع التالي:

لعل قلبك لم يفكر جيدا، ولعل

فكرك لم يحس بما يرجك، فالقصيدة

زوجة الغد وابنة الماضي، تخيم في

مكان غامض بين الكتابة والكلام

في تلمس لوظائف الشعر البيولوجية الخاصة، وفي تعاور، وتبادل، لوظائف الأعضاء الأزلية: قلب يفكر، وفكر يحس، تعمد إلى إيراد فوضى الكلمات وحكمتها معا، حيث انفعال الفكرة، وفكرة العاطفة، والانفعال المحسوب، ثنائيات ترتوي من معين فكر يروض، بكر الكلمات، وفرها، وانفلاتها، وبالتالي انفعالها، ضمن إطار الأدب والشعر خاصة، فالقصيدة الإنسان تسافر عبر امتدادات الزمن؛ ليكشف رحيل القصيدة عن حالة نفسية تتحرك بمزاج الشاعر، وترسم طباعه، وفي هذا الإيهام بزواج القصيدة، وأنها ابنة الماضي، دخول إلى عوالم الإشعاع، حيث جلال التراث، أو وعورته؛ لتكون القصيدة حينئذ حالة متأججة، تضع نفسها بين يدي الشاعر والقارئ معا، وفي الانتقال من القصيدة، إلى مكانها، وانحدارها، ثم تلوينها، وإلباسها قمصان الزمن، فائدة ربما نطلق عليها شارحة، أو تفسيرية، بالإضافة لما أسلفنا من أنسنة القصيدة، وتشييئها، ففي لفتة شديدة البراعة يصف الشاعر المكان، الذي تخيم فيه

(1) درويش. لا تعتذر عما فعلت، الأعمال الجديدة، قل ما تشاء، ص99.

القصيدة: مكان غامض مجهول بين الماضي والمستقبل، ووراء هذه الجملة ثراء معرفي، فالكتابة كما يرى "رولان بارط"، تحيل إلى الوظيفة الاجتماعية، فهي " اللغة الأدبية، التي تم تحويلها من قبل مصيرها الاجتماعي، أما الكلام فيمثل سلوك الفرد، بتوهجه الجسدي، والنفسي، والصوتي، وكأن الشاعر في هذه العبارة، يضع قصيدته في تماس عميق بين الكلام والكتابة، وهو تماس يجسد، بمعنى من المعاني تماسا بين الفردي، والاجتماعي، وبين الشفاهي، والمكتوب[1].

ولأن شعر "درويش" مأخوذ بشفاهيته الأخاذة، فإن قصيدته هي ابنة الماضي، تماس يتماهى فيه الفردي والجماعي، والشفاهي، والمكتوب، فللمفردة " الماضي " وقعها ووزنها الخاص، حيث تتجسد الجمالية الشفاهية، لكن هذه الشفاهية تتصل في الوقت نفسه بالكتابة أيضا؛ لتحقق مستوى من الجدل المقلق بين ماضي الكلام، ومستقبل الكتابة، بين حرية القول، وما في الكتابة من تقنين وتقنية، وعزلة وصمت، وصنعة[2]، فالكتابة إذن منفى الشعر كما يقول "بول زومتور"؛ لذلك فإن الشعر يتوق دائما، إلى الخروج من اللغة بحثا عن الحضور المحض، أي الانثيال الشفهي بكل جسديته، وحرارته، وتلقائيته، بعيدا عن الكتابة التي تحجب هذا التوق وتقمعه[3].

إن " درويشا" يزاوج بين شعرية القصيدة، ونثريتها ، فالنثر يحيل إلى: وصف اللغة، مستوى اللغة، في الشعر والنثر على السواء، حدود لجنون اللغة، وتفلتها، وانصهارها، وفعلها، في منطقة تعد الأكثر خطورة، في عبور لا يخلو من المجازفة، فوق مكان تتجاذبه صرخات مسلكين: أحدهما عقلي، والآخر قلبي، كل ذلك في منظومة اصطلح عليها لتكون ضمن دائرة الشعر؛ فبلاغة " درويش" لا تتأتى من جهة واحدة، وربما كان الحوار الشعري النثري أهم تلك التعزيزات . وللتشبيه عند حدود المقارنة دوره في تخصيب الصورة دلاليا، وهو يبث روحا تصويريا يسري في السياق مانحا إياه حيويا

---

(1) جوف، فانسان. 1994م. رولان بارط والأدب، ترجمة محمد سويرتي، أفريقيا الشرق، ص48.

(2) زومتور، بول. 1999م. مدخل إلى الشعر الشفاهي، ترجمة، وليد الخشاب، دار شرقيات، للنشر، القاهرة، ص157-162.

(3) المرجع نفسه، ص158.

أسلوبية تسمو به عن التقريرية، والمباشرة، وتنهض بالمعنى الشعري، ولولاه ما استطاع السياق وحده أن يقوم به، كما في النص التالي:

كان يأتي آخر الأسبوع كالطفل إليها
يتباهى بمدى الشوق الذي يحمله
قال لها: صحراء سيناء أضافت سببا
يجعله يسقط كالعصفور في بلور نهديها

وقال:

ليتني أمتد كالشمس وكالرمل على جسمك[1]

ولعل التحديد الزمني (آخر الأسبوع)، والمفتوح على التأويلات الترددية، بمعنى تكرار الفعل يأتي كل نهاية أسبوع وهو ما نسميه بالتواتر السردي أي علاقة التتابع، أو التكرار بين السرد، والأحداث، حيث ينقل الشاعر مرة واحدة، ما حدث مرات عدة يحمل البعد الزمني عبئا معنويا كبيرا، إذ يعود الزمن جهارا، إلى المنابع الأولى منابع الطفولة، في حالة من الارتداد الزمني، والنكوص النفسي، وهي عودة ليست اعتباطية، فهي محملة بالشوق، وحبلى بالحنين المضني. إن الوظيفة التفسيرية، والمتحصلة، من حشد التشبيهات، التي تنهض بوظيفة إيضاحية ربما تخدعنا عن المفارقة للوهلة الأولى، التي يحملها التشبيه: "كان يأتي كالطفل"، و"يسقط كالعصفور"، و"امتد كالشمس والرمل"، حيث نجد التشبيه يتعدى حدود التصوير الوصفي؛ ليكون شريكا للسياق، في إثارة البعد الجمالي، وفي ذلك كسب دلالي إيحائي، و تجاوز للقول القائل بأن هذا النوع من التشبيهات: "تتجلى قيمتها في الناحية التصويرية المظهرة، لصفات المشبه، دون أن تنحصر فقط بالناحية الإيضاحية، ولكنها لا تتعدى ذلك إلى خلق أبعاد إيحائية"[2]. وفي هذا التوجه نكوص إلى اعتبارات نقدية محكومة، بتصورات مسبقة، في غفلة عن حركية الإبداع، والمثال السابق يرد القول إلى أعقابه حين يمزج، بين التشبيه، والسياق؛ لتلوح أفق الإيحائية وسطوتها، في افتتاحية الجندي للسياق

(1) درويش، الأعمال الكاملة، حبيبتي تنهض من نومها، ص160.

(2) البستاني، صبحي. 1986م. الصورة الشعرية في الكتابة الفنية، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط1، ص119.

الحامل لوظيفة الجندي فاعل الجملة، وهو " القتل "، في مفارقة، بين وظيفة الجندي ستة أيام، والتحول في نهاية الأسبوع، إلى طفل عاشق. ثم تتنازع الجملة التالية: "يتباهى بمدى الشوق الذي يحمله"، الصورة التشبيهية؛ لتلقى ظلالا من الشك، على مهمة آخر الأسبوع، على مصداقية القاتل، حين يعشق، وهذا ما يعترف به "الجندي" نفسه بعد قليل:"من يحترف القتل هناك يقتل هنا"(1)، فالتشبيه إذن مقصود به أن يظل، في حدود المقارنة؛ لفضح التوازن السيكولوجي الظاهري، الذي يدعيه، والذي يخفي تمزقا عميقا يكرسه التشبيه الثاني: "صحراء سيناء أضافت سببا يجعله يسقط كالعصفور في بلور نهديها"، لن نقف أمام دلالة الصحراء الآن، وإنما سنحتفظ بها للتشبيه الأخير. ما يعنينا هو إيهام التوازن السيكولوجي، الذي لا تستطيع اللغة أن تخفيه، بقدر ما هي تفضحه، في الفرق بين جفاف الصحراء، وهذا الماء المتبلر، في نهدي"شولا"، والذي يجعله الجندي سببا مقنعا؛ ليتحول الوحش إلى عصفور. إن "صحراء سيناء"، و"بلور نهديها"، لا يمثلان الخارج قدر ما يمثلان داخل الجندي – نفسيته – تناقض القتل، والعشق، الذي يعيشه، والذي ينكشف تماما في التشبيه الثالث، الذي يفلت من رقابة الجندي على لغة العاشق؛ ليفصح عن شخصية مهزوزة، في أوج انتصارها عاجزة، في ذروة ممارستها للحب: " ليتني أمتد كالشمس، وكالرمل، على جسمك، كما تمتد " صحراء سيناء"، التي أضافت إلى أسباب عشقه سببا جديدا؛ ليتحول إلى عصفور، هذه الصحراء تقفز هنا؛ لتكشف هزيمة الجندي المقنع كإنسان وعاشق، وانكساره كذلك، كجندي أمام هذه الصحراء، التي يشعر أمامها، أمام شمسها ورملها، بضآلته، وضعفه؛ لتسكن لا وعيه، مثالا للانهائية، الأمر الذي يجعل ممارسته للحب تعويضا عاطفيا – غير مكتمل – عن الهزيمة التي تسكن أعماقه، وتجعل حتى ممارسته تلك – تحت تأثير هزيمته – مطروحة للتمني، ومحلوما بها، كفعل غير ممكن، وهكذا تتواشج، التشبيهات الثلاثة مع السياق الشعري؛ لتستخرج المعنى الكامن تحت سقف اللغة، هذا السطح الذي يخدعنا عن قيمته الإيحائية بتقريريته(2).

---

(1) درويش، الديوان، مرجع سابق.

(2) الجزار، محمد فكري. 2001م. الخطاب الشعري عند محمود درويش، إيتراك، القاهرة، مصر، ص166-167.

إننا حين نقرر في الوظيفة التصويرية معنى الروح الساري في السرد، فإننا نجد في التفسير رافدا جديدا يقيمه الوصف، إلى جانب التصوير، الذي قد يتوقف عند مجرد العرض الشاخص، فيتولى التفسير إضفاء الحركة، التي تمتد من الشيء إلى معناه، أو إلى المعاني، التي يقصدها الفنان. إن المبدع – حين يصور – لا يتوقف نشاطه عند عملية العرض، التي يستحضر بها موضوعه، بل يريد للموضوع، أن يتبوأ موقعا فاعلا في البناء الكلي للنص. هذه الرغبة فيه، تجعل التفسير شطرا متصلا بالتصوير، قائما فيه. وكأننا حين نعزل التصوير عن التفسير، لا نفعل ذلك إلا لغرض التعرف على العناصر فقط؛ لأن العملية واحدة في أساسها. وكل تصوير تفسير من نوع خاص ذلك؛ لأننا حين نقف أمام التشبيه، أو الاستعارة.. فإننا نلاحظ وجود الشيء المستحضر ماثلا، في وسط دلالي يمكِّننا، من استشفاف ظلاله الممتدة بعيدا. وهو امتداد منوط بالوظيفة التفسيرية، التي ترفعه إلى مصاف الإشارة، التي يتحول معها الموصوف إلى مجرد مؤشر على ما يقع وراءه من معان ودلالات(1). في المقطع السابق يميل الشاعر إلى التوقف عند موضوع (object) من الموضوعات الوصفية، يأخذ في تحديد ملامحه الدقيقة، مما يجعل الأحداث تقف عن السير، وكذلك الشخصيات تجمد مكانها(2)، لقد امتد الزمن السردي أسطرا عدة، في حين توقف زمن الأحداث، مع العلم أن الوصف، لم يخرج السرد عن زمانية النص، بل سعى إلى إيقافه ممعنا في نقل الموضوع الموصوف، بطريقة تمكن القاريء من تخيله . هذا ما نجده إذا ما استشهدنا بالموصوف (الموت)، في جدارية "محمود درويش"، فنشهد مواجهة حية بين الذاكرة، التي تختزن قدرا وفيرا من الأحداث، والرموز الثقافية، والموت، الذي يتربص بالجسد، في فضح وكشف لعري الموت، وجبنه، بالإشارة إلى كونه، لا يستطيع أن ينال من ضحيته سوى الأعضاء الهشة، لكنه في المقابل، لا يقوى على ابتزاز حمولته الرمزية تلك، التي ستمكنه من المكوث خالدا، في ملكوت

---

(1) انظر: المرزوقي، سمير؛ شاكر، جميل. مدخل إلى نظرية القصة، الدار التونسية للنشر والتوزيع، (د.ت)، ص95-96.

(2) نجار، وليد. 1985م. قضايا السرد عند نجيب محفوظ، دار الكتاب اللبناني، مكتبة المدرسة، ط1، ص54.

الأفكار، والتوهج الرمزي، والجمالي، إن الشاعر مؤمن بأن ما خطته أصابع الأسلاف، وظل منقوشا على الجدران، لهو دليل على خلود أصحابه، وعلى انهزام الموت أمامه[1]:

هزمتك يا موت الأغاني في بلاد
الرافدين. مسلة المصري، مقبرة الفراعنة
النقوش على حجارة معبد هزمتك
وانتصرت وأفلت من كمائنك
الخلود... [2]

هذه الذبذبة (الحركة) تدخل القارئ إلى عالم تخييلي، لإعطاء الخلفية الخاصة، لما هو بصدده؛ ليستطيع ربط الخيوط، والأحداث، التي ستنسج، وتستنتج فيما بعد، حيث الماضي، والمكان؛ للبدء بلحظة زمنية تكون مبتدأ سرديا، أو دخولا أنطولوجيا، عبر مساحات الذاكرة، حيث الماضي الحاضر بفعله، المنسوج في ذاكرة الشخصية، ومخزون فيها تستدعيه اللحظة الحاضرة[3]. فالعودة إلى (الرافدين، مسلة المصري، مقبرة الفراعنة، النقوش على حجارة معبد) رصد إنساني؛ لمواجهة الموت، حيث يقفز على الموت البيولوجي؛ ليلمس فضاءات غيبية يحاول من خلالها أن يختبر متانة المعرفة، التي تشكلت من قبل في ذهنه، حيث يقوم الوصف في الفعل السردي مقام العمود الفقري، الذي يعطي لهيكل النص اعتداله واستقامته. وليس السرد في حقيقته الأولى، إلا وصفا لوقائع، وأحداث، تتخللها حوارات في إطار زماني ومكاني. وكأن السارد لا يفعل شيئا سوى استحضار الحادثة، من خلال آلية الوصف، التي تتفنن في استعراض الحدث، والفاعلين، والإطار المكتنف لهما. غير أن الوصف بهذه السعة، لا يمكن أن يكون مرادفا للسرد، ولا للقصة، بل سيكون فيهما عنصرا متضمنا، إلى

---

(1) المساوي، عبدالسلام. 2009. جماليات الموت في شعر محمود درويش، دار الساقي، بيروت، لبنان، ط1، ص52.

(2) الشيخ، خليل. 2001م. جدارية محمود درويش بين تحرير الذات ووعي التحرير منها، مجلة نزوى، العدد25، كانون الثاني/يناير، ص55.

(3) القاسم. بناء الرواية –دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، ص30.

جانب عناصر أخرى تشكل حقيقة السرد. فهو من هذه الناحية، قريب الشبه بالتعبير، الذي يكون الغاية، التي يقوم من أجلها الأثر الأدبي، والفني طورا، وطورا آخر، عنصرا متضمنا في الأثر نفسه، ومن ثم تكون مقاربة الوصف بوصفه صنوا للسرد، غير مقاربته، وهو العنصر الماثل فيه مثول العناصر الأخرى.

....جئت قبيل ميعادي

فلم يظهر ملاك واحد ليقول لي:

"ماذا فعلت، هناك، في الدنيا؟"

ولم أسمع هتاف الطيبين، ولا

أنين الخاطئين، أنا وحيد في البياض،

أنا وحيد..

لا شيء يوجعني على باب القيامة.

لا الزمان ولا العواصف. لا

أحس بخفة الأشياء أو ثقل

الهواجس. لم أجد أحدا لأسأل:

أين "أيني " الآن ؟ أين مدينة

الموتى، وأين أنا ؟ فلا عدم

هنا في اللا هنا... في اللازمان،

ولا وجود[1]

صورة لقيامة متخيلة يرصدها "درويش"، بل يهندسها، ويتمناها، واللون الأبيض يمسي هو البديل، عن الأشياء والمعارف الغيبية، ولا شك أن الصورة وليدة التجربة الواقعية، التي ألمت بالشاعر، يفصح عن ذلك الرسائل التي تبادلها الشاعر مع صديقه سميح القاسم[2]. إفضاءات تقود إلى مواجهة حتمية، تدعمها المعايشة الواقعية.. إيحاءات شديدة الاختزال، تصلح أن تكون بناء استهلاليا، لرواية فنية محكمة، إذ يحشد

---

(1) الشيخ، جدارية محمود درويش، ص10.

(2) درويش، محمود؛ القاسم، سميح. 1980م. الرسائل المتبادلة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ص116.

الراوي في افتتاحيته، أو مقدمته الاستهلالية، صورا مزدحمة، ولكنها وارفة الظلال تهيئ القارئ، والكاتب معا؛ للعبور الأنطولوجي، إلى عالم الواقع الروائي المتخيل، ومع اعترافنا بمناقضة الإبداع للتسجيلية، أو التاريخية، فإن الوظيفة الإيهامية الخادعة الماكرة تصور الأشياء تصويرا ماكرا خادعا يوهم بالحقيقة، وبالقدر الذي ينجح فيه الفنان على الإقناع عبر الوظائف التفسيرية، والإيهامية، والجمالية، يكون المتلقي قد اقترب من العمل، واستجاب له، والتجربة لها أهميتها إذ تطاوع لغة الأديب ولا تعصيه، في انهيال وانثيال، للمعاني التي تصب بقوالب لغوية، تناسب التجربة وتعبر عنها " قد يقال إننا نستطيع أن نلاحظ موت الآخرين، غير أن هذه الملاحظة لا يمكن أن تتم إلا من الخارج، ولن نفهم شيئا عما يكونه الموت بالنسبة للمحتضر. وحتى إذا كنا نستطيع أن "نعاني " أو نكابد موت الآخرين، فإننا لا نكون قد تقدمنا خطوة واحدة؛ لأن ذلك لن يكون نفاذا، إلى المعنى الأنطولوجي لموتي " أنا"[1].

يا موت، يا ظلي الذي
سيقودني، يا ثالث الاثنين، يا
لون التردد في الزمرد والزبرجد
يا دم الطاووس، يا قناص قلب
الذئب، يا مرض الخيال ! اجلس
على الكرسي !ضع أدوات صيدك
تحت نافذتي. وعلق فوق باب البيت
سلسلة المفاتيح الثقيلة !لا تحدق
ياقوي إلى شراييني لترصد نقطة
الضعف الأخيرة........ [2]

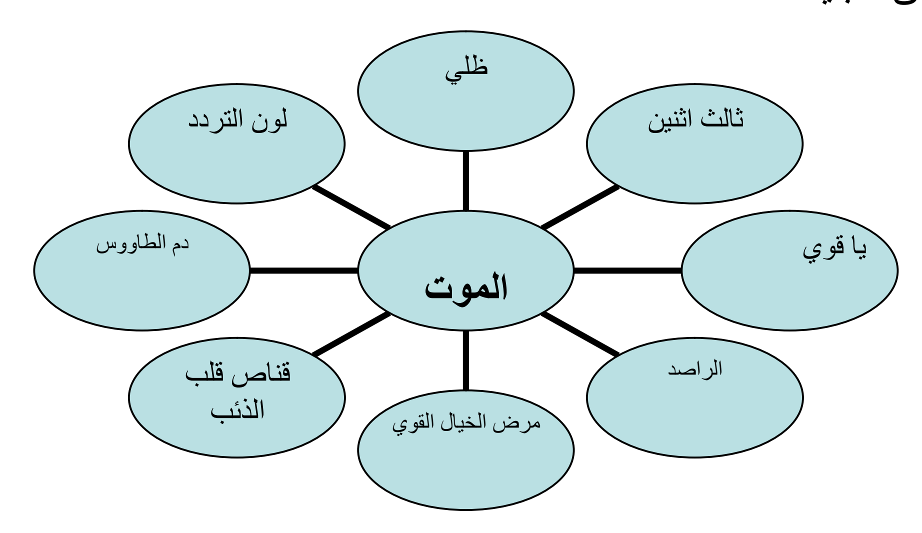
فالحديث عن " الموت " يجيء في الجدارية مشتبكا برموز الحياة؛ فهي تصنع موتا مختلفا، وتؤسس لجمالية جديدة في مواجهته. فإذا كان الموت يستطيع إفناء الجسد

---

(1) جوليفييه، ريجيس. المذاهب الوجودية، ترجمة فؤاد كامل، الدار المصرية، للتأليف والترجمة، القاهرة، ص100.

(2) الشيخ، جدارية محمود درويش، ص10.

فإن الكتابة تغدو جسدا، غير قابل للفناء، وهي قادرة على أن توسع فضاء؛ لننفتح على آفاق متباينة "[1].



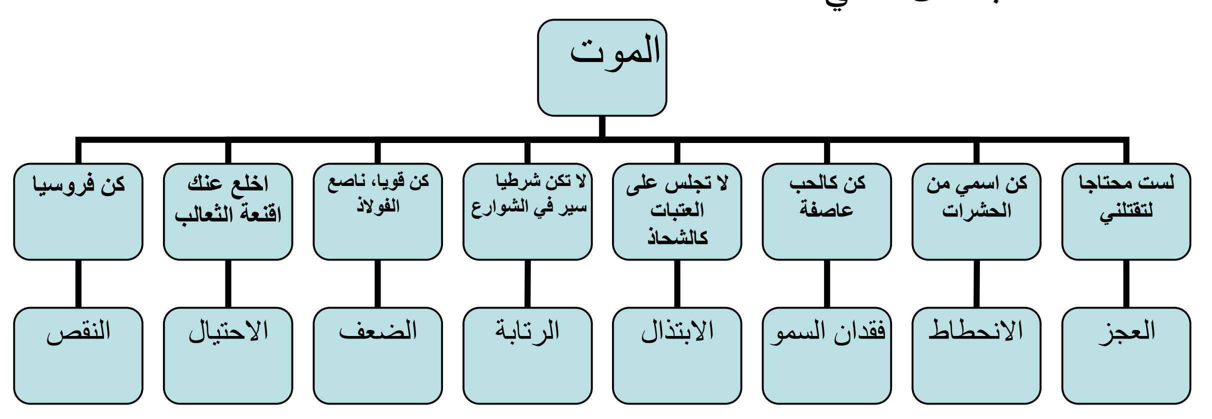
وفي موضع آخر تطالعنا الصور الحسية، وقد احتشدت؛ لتقنعنا بأن الذات، قد حققت نصرا مؤزرا، على موتها . ولعل المقطع الذي نستحضره، على سبيل المثال لا الحصر، يغني حاجتنا من التشفي بالموت، وهو يرصف، في صور من الهشاشة، والمهانة :

فكن اسمي من الحشرات. وكن من
أنت، شفافا بريدا واضحا للغيب.
كن كالحب عاصفة على شجر، ولا
تجلس على العتبات كالشحاذ أو جابي
الضرائب، ولا تكن شرطي سير في
الشوارع. كن قويا، ناصع الفولاذ، واخلع عنك أقنعة
الثعالب. كن[2]

إنه استحضار للموت بصورة مركزة، عبر استعارة يتجلى فيها صوت الشاعر الصائح الباكي، بينما يسود الطرف الآخر صمت مطبق، ومجلجل، فحتى صمت الموت يوحي بالهيبة، والجلال، فهذا الحشد من الصور الجزئية المنبثقة، إنما يؤكد قوة

(1) الشيخ. جدارية محمود درويش بين تحرير الذات ووعي التحرير منها، ص123.
(2) المصدر نفسه، ص53.

الخصم، لا هشاشته، وإن أراد الشاعر أن يرسم صورة سادية؛ للتنكيل بالموت. وسنبين لتلك العلاقات بالشكل التالي :



ويقوم الاستقصاء على تناول أكبر عدد ممكن، من تفاصيل الشيء الموصوف، ولذلك تطول مقاطع الوصف، وتتفرع طبقا لقانون شجرة الوصف، فهي عملية تقوم على تحليل الشيء الموصوف، إلى أجزائه المكونة، وتناولها في نظام ثابت، قد يثبت، وقد يتغير، من هنا تأتي عملية تفجير التفاصيل، وهي عناصر الموصوف عندما تقفز إلى السطح، وتتحول إلى كلمات تفقد ثانويتها، وتصبح لها نفس الأهمية، التي للموصوف الرئيس، وعندما يتركز الوصف على الجزء الثانوي فإن القارئ ينسى مدى ثانويته، في شجرة الوصف، ويصبح محط الأنظار، ومركز الاهتمام، بل قد تبدأ شجرة جديدة للوصف انطلاقا من هذا التفصيل[1].

وفي تجسد إنساني عفوي متدفق يرسم الشاعر صورة وصفية، للشاعر الفلسطيني " راشد حسين ":

- منذ عشرين سنة

وأنا أعرفه في الأربعين

وطويلا كنشيد ساحلي، وحزين.

كان يأتينا كسيف من نبيذ كان يمضي كنهايات صلاة[2]

- ابن فلاحين، من ضلع فلسطين

---

(1) القاسم، بناء الرواية، دراسة مقارنة، ص90.

(2) درويش، الأعمال الكاملة، أعراس، ص298.

جنوبي

شقي مثل دوري

قوي

فاتح الصوت

كبير القدمين

واسع الكف، فقير كفراشة

أسمر حتى التداعي

وعريض المنكبين[1]

– سهلا كان كالماء

بسيطا... كعشاء الفقراء

كان حقلا من بطاطا وذرة

لا يحب المدرسة ويحب النثر والشعر[2]

ويزور الأهل يوم السبت

يرتاح من الحبر الإلهي

ومن أسئلة البوليس

لم ينشر سوى جزأين من أشعاره الأولى

وأعطانا البقية

شوهدت خطوته فوق مطار اللد من عشر سنين

واختفى[3]

تشكل اللوحة الوصفية ههنا نشاطا مكثفا، وليس وميضا لحظيا، أو لحظة نشوة كسلى ومريحة، هي حكاية تتولد في حكاية أكبر، يعود بنا "درويش" إلى الوراء مسافة عشرين سنة، ليرصد لوحة وصفية مازجت بين المقاطع الوصفية، التي تتناول تمثيل الأشياء الساكنة،، وهي بالتالي خالية من عنصر الزمان (فاتح الصوت كبير القدمين،

---

(1) درويش، الأعمال الكاملة، أعراس، ص299.

(2) المرجع نفسه، ص299.

(3) المرجع نفسه، ص300.

واسع الكف، فقير كفراشة، أسمر حتى التداعي، وعريض المنكبين، سهلا كان كالماء، بسيطا...كعشاء الفقراء، كان حقلا من بطاطا وذرة)، فهذا الوصف ساكن تماما، بل إنه يخلو من الأفعال، ولكن الوصف لا يستطيع أن يتبرأ من التزمن، إذ إننا سنلحظ تزمنا داخليا، من خلال الأفعال (يزور، يرتاح، ينشر،شوهدت)، فهي أفعال تشي بالحركة، التي تتوضع داخل إطارها الوصفي، وهي بالتالي تسهم في تأطير القصيدة، وتأثيثها بالمعاني، والدلالات، وهي من جانب تعطي للنفس السردي فرصة؛ لالتقاط الأنفاس، وتفعل في نفس المتلقي فعلا إيهاميا بحقيقة ما يجري ويدور، بوصفه (أي الوصف) خادما للسرد، وهو رسم للشخصية من خلال الفعل، وهنا نجد أنفسنا، في علاقة، من التداخل مرة أخرى، بين الصورة السردية، والصورة الوصفية، من هنا سنجد أن الوصف يتلاشى في السرد.

فالشاعر ينتخب راشد حسين، وهو ممن عايشوا جذوة التشرد، والضياع، مصورا علاقته بالبيئة، التي تحتويه، بالوطن، والذي شهد بداياته، وتمزق أواصره، وهو ما تكشف عنه البداية الوصفية الحزينة:

منذ عشرين سنة
وأنا اعرفه في الأربعين
وطويلا كنشيد ساحلي، وحزين
كان يأتينا كسيف من نبيذ، كان يمضي كنهايات
صلاة.

و"راشد حسين"الطالع من عذابات الأيام يستدعى عبر الذاكرة بصفات محددة: العمر أربعون سنة، طويل، حزين، حاد البداية، مطمئن النهاية، ومرة أخرى يعمل التشبيه داخل النسق البلاغي، للبنية الدرويشية، خالقا مساحات، من التوتر بين الصفة (المشبه)، ووصف الصفة (المشبه به)، كما في التشبيه الأول. وطويلا كنشيد ساحلي، في انتقال بين المرئي، والمسموع علاقة تناغمية، بين الجسد والروح، راشد /الوطن، وفي إدانة لرحيل "راشد"، عن الوطن يأتي بالتشبيهين الأخيرين، حيث الانتهاء، والتلاشي هناك، في المنفى، ويدعم الشاعر صوره الوصفية التشبيهية المعنوية بأخرى حسية؛ ليؤكد عضوية العلاقة، التي تربط الفلسطيني بأرضه، " ابن

فلاحين من ضلع فلسطين "؛ لتصبح الأرض بكل محتوياتها (السلال، البطاطا، الذرة،.....)، حيث تستوي الحالة في بساطة تعبيرية، وعمق دلالي، يلامس مكامن الألم، الذي يستشعره راشد الجريح، "سهلا كان كالماء، بسيطا كعشاء الفقراء "، حيث تستمد اللغة قوتها بتدليها، في أحضان اليومي والمعيش، وعلى مستوى الفعل: لا يحب المدرسة، ويحب النثر والشعر، إنه الاكتشاف الساذج للحرية: لا يحب المدرسة، والانجذاب باتجاه اللغة – الجمال: ويحب النثر والشعر، وفيه يطل الوطن مرة أخرى: " لعل السهر نثر، لعل القمح شعر، في مداخلة بين اللغة، والوطن تأخذ معناها – فيما بعد – من شاعرية " راشد حسين "، وتتبدى الصورة الاجتماعية بسيطة، كبساطة الموصوف، فهاهو: يزور الأهل يوم السبت، ويرتاح من معاناة اللغة، هذه المعاناة الخالقة: الحبر الإلهي، ومن تبعاتها أسئلة البوليس، صورة تختزل مشهد الفلسطيني المشرد، في انسياب عاطفي، ولغوي دون معقدات لغوية، أو انحناءات ملتوية، تغيب الهم، وتسرقه من لحظته الفاعلة. إن " درويشا " في صورته الوصفية، لا يخرج على اللغة، وإنما يخترق تاريخ الاستعمال اللغوي بادئا من البداية، حيث للكلمة شموليتها، التي تسوي بين الإنسان، وحقل البطاطا، وتستخرج صفاته الشخصية، من الطبيعة " بسيطا كالماء "، " فقير كفراشة "، " شقي مثل دوري "، في توحيد دال – في السياق الفلسطيني – على كمية المأساة المختزنة في ذاكرة درويش /المصور(1).

3.2 المشهد:

ظل " درويش " يبحث عن أفق إبداعي جديد؛ لتتويج رحلته الشعرية الطويلة، وإذا كان الإيقاع الشعري، وما يلزمه من موسيقى ووزن، قد شكل أساسا بنيويا، في طبيعته الشعرية ، فإن سردية الخطاب الشعري، وما تحمله من تقنيات إبداعية تتجاوز الصوتي، تكاد تجعل من القصيدة لونا جديدا، يقوده التصوير، والوصف، أو الحكائي المتتابع، في تصوير حركة الزمن، و قد فرض هذا الانزياح الأدائي، حين مال "درويش" إلى الجانب النثري، في محاولة منه؛ لمسرحة القصيدة، أو إحداث نوع

---

(1) الجزار، الخطاب الشعري عند محمود درويش، ص172.

من الدمج الفني، والخلط بين قطبي العملية الإبداعية وصولا إلى حالة وسط، تقترب من قصيدة النثر، وليست كذلك.

إن المشهد –بحسب جيرار جينيت– يحتوي المراحل الزمنية في القصة، من رجوع إلى الوراء، أو تمهيد للمستقبل، أو ملامح قليلة من الوصف، أو تدخل من الكاتب بغية التعليم والتوجيه، وهو بهذا يقابل بين "الإيجاز"، و"المشهد"؛ لأن الأخير تفصيل، وتوضيح للأول، كما أن الأول اختصار للثاني، مع الإشارة إلى أن الوظيفة البنائية تختلف لكليهما، والزمن في القصة محور أساس الاثنين معا، لأن المرحلة الزمنية في السرد، وعندما تكون ضعيفة وثانوية، تتحول إلى إيجاز سريع ومقتضب،ومن مهام الوظيفة الثالثة للمشهد (ملامح من الوصف، وتدخل الكاتب) أنها تأتي : واصفة، أو محللة، تؤدي شبه توقف للحركة في الزمن الروائي، إضافة إلى وظيفته الأساسية المجردة، ووظيفته الموجزة[1].

ويعطي المشهد للقارئ إحساسه بالمشاركة الحادة في الفعل؛ إذ إنه يسمع عنه معاصرا وقوعه، كما يقع بالضبط، وفي نفس لحظة وقوعه، لا يفصل بين الفعل وسماعه، سوى البرهة، التي يستغرقها صوت الروائي في قوله؛ لذلك يستخدم المشهد للحظات المشحونة، ويقدم الراوي دائما ذروة سياق من الأفعال، وتأزمها، في مشهد[2]. ويتميز المشهد، بنمط الزمن، حيث نرى الشخصيات، وهي تتحرك، وتمشي، وتتكلم، وتتصارع وتفكر، وتحلم، فهو يمثل الانتقال من العام، إلى الخاص[3]. ولابد لي أن أؤكد سلفاً أن الشعر الذي خبرناه – في كثير من النصوص – يتنازل عن شيء من بهاء لغته، وزَخَم مجازاته، حين يدخل تخوم القصّة، لن يفعل ذلك في قصيدة محمود درويش هذه – وفي غيرها – وسيخذل مقولة "روبرت شولتز"، التي يرى فيها: " أن

(1) نجار. قضايا السرد عند نجيب محفوظ، ص39.

(2) Bentley Some Observations On The Art Of Narrative in The Theory Of The Novel53. نقلاً عن: قاسم، بناء الرواية دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، ص65.

(3) المصدر نفسه، ص65.

الشعر كلما تحرك صوب السرد قلت أهمية لغته الخاصة[1]، لنجد أن: " زاوية النظر (POINT OF VIEW)، التي ينتجعها "درويش "، تفسح المجال للمخيال الشعري، أن يتربع على مساحات المشهد الشعري، عن طريق الربط بين الرؤية، والإرادة، وهذا ما يلح على القاريء (المتلقي)، إلى نهج سبيل الصورة البصرية المرتسمة، وهو يتخذ من سبيل الصورة المرئية وسيلة؛ لتجاوز ما لا يراه[2]. وتصبح الأمكنة، بشتى التسميات، موتيفات، أو ثيمات (MOTIFS)، ليست بريئة من علاقات الحوارية، أو التداخلية، في استبطان للنواحي الجوانية، حيث تداعب الإحساسات وتعبر عن المشاعر، وتلتصق بالإنسان؛ فتنطق بهمومه، وتحزن لانتكاساته، في رسم جديد لواقع ومستقبل اللعبة الشعرية[3].

يقدم "درويش" مشاهد كلية بعين الطائر، حيث يبدأ بوصف المكان، ثم ينتقل إلى كلام الشخصيات، حيث يركز على جزئية معينة هي موضع الاهتمام، وكأي قاص محترف ينتقل بنا، من الوصف الخارجي، إلى مرحلة المونولوج الداخلي، الذي تحدث فيه الشخصية نفسها؛ ليغدو المشهد مع ذلك منطقة تركيز، وشحن زمنيين، أو نواة أصيلة تبنى حولها العناصر الأخرى، في نظام أفقي (أكثر منه رأسيا)، وفي تجسيد، للحوادث اليومية والعادية[4]، ومنذ الافتتاحية نقف على مشاهد الرحيل الكبير، الزمن : ذات ليلة من ليالي الشتاء، في عام 1984م، أما المكان: سهل من سهول شمال فلسطين، ربما يكون " مرج ابن عامر"، حيث قرية البروة – مسقط رأس الشاعر –، وسينمائيا تبدأ الحركة بالافتتاحية المعتادة (أكشن)، والمخرج/الكاتب / الشاعر، هو من يوعز بالبداية فيبدأ المشهد بالتحرك:

---

(1) روبرت شولتز، نقلاً عن العلاق، جعفر، الدلالة المرئية، مجلة فصول، المجلد الخامس عشر، العدد الثالث، خريف 1996، القاهرة، ص236.

(2) لوي دي، جانيتي. 1981م. فهم السينما، ت: جعفر علي، دار الرشيد، سلسلة الكتب المترجمة، ص241.

(3) أدونيس، علي أحمد سعيد. 1992م. الصورة والسوريالية، دار الساقي، بيروت، ط1، ص203.

(4) القاسم، بناء الرواية، دراسة مقارنة، ص66.

إلى أين تأخذني يا أبي ؟

إلى جهة الريح يا ولدي[1].

لقد أدى هذا المشهد الحواري وظيفة الحوار المجرد؛ لأنه لم يتضمن سوى الكلام، الذي فرضه الموقف، بين المتحاورين، على أن كلية النص السردي الدرويشي، يمكن أن يحدد بأنه مشهد، بالمعنى الزمني، الذي يعرف به ذلك المصطلح .

وفي "المونولوج"، يحاور الشاعر ذاته ساعة أن يحدث انشطار نفسي، في لحظات تأزمية، أو شعوره بالاستلاب؛ فينكفئ على شجنه الداخلي، في تلك اللحظات، وحين يدخل السياق الشعري يعبر عن ذروة التأزم النفسي، والهروب من الخارج، إلى الداخل مستقرئا مشاعر الذات في صورتها الأولية: بسيطة، فجة، وعادية، وبلغة تضارعها بساطة[2].

والنص يحيل إلى نص سابق، هو وثيقة إعلان الاستقلال، التي صاغها الشاعر نفسه، وقرأها الرئيس المرحوم " ياسر عرفات" عام 1988م، حيث نقرأ في سطورها الأولى: " على أرض الرسالات السماوية، إلى البشر، على أرض فلسطين، ولد العربي الفلسطيني، نما وتطور، وأبدع وجوده الإنساني، عبر علاقة عضوية، لا انفصام فيها، ولا انقطاع، بين الشعب، والأرض، والتاريخ "[3]. في حوارية، وإعادة إنتاجية، للمقروء، والمحفوظ، بل للذاكرة القريبة، لصالح امتلاك الدوال الحاضرة القدرة لإنتاج دلالتها الأوسع، رغم قلة عدد الكلمات[4]. من هنا يأتي فهمنا، لفحوى الريح ومعادلها، بأنه رحيل صوب المجهول، صوب الضياع، واللا عودة، والانخلاع، والانقلاع، وتبدو الحوارية جمعا بين متناقضين، أب : مقتلع من أرضه عنوة وقسرا، وابن : تجري المحاولات لاقتلاعه، والأرض هي الرابط، ونقطة التركيز، والشد، والجذب، وهي بالتالي الهوية والمصير، والشاعر المهووس، بسحر وطنه، لا يمكن أن يكون محايدا

---

(1) درويش، الأعمال الكاملة لماذا تركت الحصان وحيداً، الديوان، ص602.

(2) الجزار، الخطاب الشعري عند محمود درويش، ص119.

(3) جريدة التجديد 2008/3/9م.

(4) الجزار، محمد فكري، 1998م. العنوان وسيموطيقا الاتصال الأدبي، سلسلة دراسات أدبية، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

فـي مـشهد الأرض، والانحــلال منهـا؛ لـذلك نلحظــه يتـدخل بـصورة مبطنــة تستـشف استباقيا:

وهما يخرجان من السهل حيث
أقام جنود بونابرت تلا لرصد
الظلال على سور عكا القديم[1]

والتأكيد هنا أن الرحيل للغرباء، وليس لأصحاب الأرض :

......سننجو ونعلو على
جبل في الشمال، ونرجع حين
يعود الجنود إلى أهلهم في البعيد[2]

وفي الوقت، الذي يسأل الابن، عن النزل يجيب الأب، عن الوطن:

ومن يسكن البيت من بعدنا
يا أبي ؟
سيبقى على حاله مثلما كان
يا ولدي[3].

وتبـدو المـساحة النـصية للمـشهد، والتـي تهـيمن علـى جـزء كبيـر مـن طبوغرافيـة القصيدة، بؤرة مشحونة ومتوترة، إذ تتوقف حركة السرد بل زمنه؛ لتتيح فسحة للمشهد الذي يشبه صـندوقا، علـى هيئـة مربـع متـساويا فـي أضـلاعه، من ناحيـة علاقـة تمدد الأحداث بتزمنها، وما تحتله من مساحة نصية، أو لنقل أن زح = زق، بمعنـى أن زمن الحكايـة، وهو زمن كـاذب أو عرفـي، أو مـا يتعـارف عليـه بـالمنطوق الـسردي، يـساوي زمن القصة / المرجـع / المضمون الـسردي، وكمـا نـلاحظ فـإن حديث الأب لابنـه، أو الابـن لأبيـه، يحتـل مـساحة تتقل بروايتهـا الأصـلية، دون تحريـف لمجريـات الحـدث، بالزيادة أو النقصان، وفي نفس الوقت يأخذ الحديث منحى دراميا، وتتشكل الأسئلة بؤرا مشحونة بدلالاتها، ومتوترة في خط سيرها الأفقي، فهي أسئلة تحمل على أبعاد دلالية

(1) الجزار، العنوان وسيموطيقا الاتصال الأدبي، ص602.
(2) المرجع نفسه، ص603.
(3) المرجع نفسه، ص603.

عميقة تقارب بين، الولد، وأبيه، وبين البيت والوطن، وبين المحتل الانجليزي، والمغتصب اليهودي، وان كان ذلك كله ينقل إلينا بأسلوب الحوار المجرد، الذي لا يستعين بآليات التبيان التحليلية، أو النفسية، إلا أننا، ونحن نتلمس المعاني التي يفضي إليها الحوار المجرد نجد أنه يتشابك مع الحوار الموجز، والآخر التحليلي، من خلال الألفاظ الموحية: السياج، المفتاح، الشوك، التين، الصبار......... تنتقل الأسئلة، بكامل طزاجتها إلى النص الشعري، فيلامس الشاعر حينئذ الذرى المتألمة، ويلامس مواطن الألم والوجع، هي أشبه بجمل معترضة تتوسط مسيرة الزمن المحملة، بأعبائها، وأوزارها، ليولد المشهد كعلامة فارقة، ونقطة إشعاع، تستحوذ الاهتمام، وتستحق التوهج، فتفرق الزمن الحاضر وتغادره، لتسكن الزمن الماضي، ولكنها سكنى مأمولة، وحينها يتحقق القول بوسطية المشهد، ليصبح موطنا تتنازعه اللحظات الزمنية: الماضية، والحاضرة، والمستقبلية.

تحسس مفتاحه مثلما يتحسس

أعضاءه واطمأن، وقال له.

وهما يعبران سياجا من لشوك[1]

والقصة موروثة معادة، فالقصيدة، والأرض كلاهما ممتلكات الفلسطيني الراحل إلى أرضه الباحث عنها، والتاريخ جزء من المنظومة القيمية، التي يمهد بها الشاعر جسد الابن /الفلسطيني؛ لعبور السياج بصفته وارث الحلم، وهو الأمل المتجدد، كطائر الفينيق المنبعث، في متاهات الأيام والأزمان، والأرض لها مجدها، وتاريخها، لها عبقها، ولها قصيدتها الخاصة، وأيضا أسطورتها الخاصة:

يا ابني تذكر ! هنا صلب الانجليز

أباك على شوك صبارة ليلتين

ولم يعترف أبدا سوف تكبر يا

ابني وتروي لمن يرثون بنادقهم

سيرة الدم فوق الحديد[2]

---

(1) الجزار، العنوان وسيموطيقا الاتصال الأدبي، ص603.

(2) المرجع نفسه، ص603.

إن الفلسطيني عرف هويته وميزها، من خلال صراعه مع الحركة الصهيونية.. وما يميز الهوية الفلسطينية هو التشريد، وعدم الأمان، إضافة إلى خبرات النكبة، التي تنتقل من جيل إلى آخر، ولذلك فإن عملية بناء الكيان الفلسطيني، ارتبطت بالكفاح المسلح، بمقاومة الاحتلال يصبح أحدهم فلسطينيا وبالتالي، فإن أي فلسطيني يولد، ولديه شعور بأن له الحق في المقاومة(1):

لماذا تركت الحصان وحيدا ؟
لكي يؤنس البيت يا ولدي
فالبيوت تموت إذا غاب سكانها(2)

ولنتابع في المقاطع الآتية كيف يفتتح درويش المشهد ؟ وكيف ينهيه ؟ فباستطاعتنا رؤية مشهد عين الطائر، في المقطع الأخير من قصيدة "أبد الصبار " حين تظهر في الخلفية مشاهد كلية للمدينة، بعماراتها العالية، وامتدادات الصحراء، على عادة الأفلام الهوليودية الأمريكية، وقد تقدمتها الأسماء في ختامية تستعيد الشريط لتسجل لحظة الخروج، ولكنه خروج مسترجع إذ يعود بنا الإخراج إلى زمن يهوشع، وفي ذلك تأكيد،على الخلفية التاريخية، المتسترة خلف الأسئلة الملحة، التي يجابه بها الابن أبيه. وهو تأكيد على انقضاء التاريخ، وأن الزمن يتجدد بالحاضرين، والمرابطين.

كان غد طائش يمضغ الريح
خلفهما في ليالي الشتاء الطويلة
وكان جنود يهوشع بن نون يبنون
قلعتهم من حجارة بيتهما. وهما
يلهثان على درب (قانا). ... (3)

وفي المقطع التالي سنجد " درويشا" وهو يوسع أفق كاميرته؛ لتلتقط مشهدا كليا، ثم يتم التركيز بعد ذلك على جملة البث المركزي، أو الحادثة البؤرة في المشهد؛ للتمهيد

(1) خليل، عاصم. 2004م. على ضوء الواقع الفلسطيني –قراءة حديثة لنظرية السلطة الدستورية–، مجلة رؤية، غزة، السنة3، عدد28، ص36.
(2) المرجع نفسه، ص603.
(3) المرجع نفسه، ص604.

ثم الدخول إلى عالم القصة الجديد، فالمشهد افتتاحي يروم إلى إيهام القارئ، وإقناعه بواقعية طرحه، وعلى طريقة " الزووم" يتم التركيز على الحدث المقصود ليبدأ الفيلم في حكاية القصة، فيرصد الشاعر فوهة الأبدية، ورغم ما يلف المشهد من ضباب وقتام (سيارة الليل، عواء الذئاب، القمر الخائف،) ؛ ليخرج من ذلك إلى الحدث المقصود (حديث الأب لابنه) ؛ ليسرد عليه حديث الحب، الذي غرسه السيد المسيح –عليه السلام – في هذه الأرض المباركة، ونلاحظ أن المشهد / الخاتمة يقدم؛ لصوغ حديث الأرض والإنسان، وعشق نبت منذ الأزل، في انفتاح على التاريخ؛ ليكون الشاهد والشهيد . فالوصف هنا وصف لمستقبل الشخصيات، كما يقول، "فيليب هامون"[(1)]:

تفتح الأبدية أبوابها، من بعيد
لسيارة الليل، تعوي ذئاب
البراري على قمر خائف. ويقول
أب لابنه: كن قويا كجدك !
واصعد معي تلة السنديان الأخيرة
"هنا
مر سيدنا ذات يوم. هنا
جعل الماء خمرا. وقال كلاما
كثيرا عن الحب. يا ابني تذكر
غدا. وتذكر قلاعا صليبية
قضمتها حشائش نيسان بعد
رحيل الجنود "[(2)]

وفي قصيدة " إلى آخري وإلى آخره " نلاحظ السرد المشهدي، ليغيب الراوي عن مسرح الأحدث، وتبدأ الأصوات الساردة؛ لتعبر عن ذواتها (البولوفينيا)، "إن سيطرة أحادية الراوي العالم، بكل شيء أصبحت غير محتملة، في العصر الحديث، مع التطور الثقافي العريض للعقل البشري، بينما أصبحت النسبية المتشعبة في النص

(1) بحراوي. بنية الشكل الروائي، ص30.
(2) المرجع نفسه، ص604.

القصصي أكثر ملائمة "[1]، ولاشك أن تعدد الأصوات يتيح للشخصيات فرصة التعبير، عن مكنونها من منظور أيديولوجي، وهي أحكام يمكن لها أن تقف مستقلة، إذا انسلخت عن جسدها النصي، محتفظة بدلالة مطلقة[2]. في حوار يدور بين أب وابنه، يستغرق القصيدة كلها:

-هل تعبت من المشي

ياولدي، هل تعبت؟

نعم، يا أبي

طال ليلك في الدرب.

والقلب سال على أرض ليلك

-ما زلت في خفة القط

فاصعد إلى كتفي[3]

إن المشهد الحواري الذي يتخفف من سطوة الوصفية، والخطابية – كما نرى – تتخلله سمتان مهمتان هما: المحاكاة الخالصة، والانضباط الزمني، فهي أشبه بتقارير إخبارية مفعمة، بالصورة الحركية، في توازن بين زمن القول، وزمن التلقي، ويتساوى حينئذ الزمن السردي، مع المساحة التي يستهلكها المشهد مكانيا، فالنقل الإخباري نقل مباشر، على طريق المعروض المباشر، فالجميع يتابعون: أبا وابنه مسافرين، في طريقهما من لبنان إلى فلسطين، ويتحدثان، والرحلة تبدأ باكرة، لعلها لحظة النكبة نفسها،فها هو الأب في خفة القط، ويتمتع بالشباب، وعلاوة على ذلك هو من يحمل الابن:

سنقطع عما قليل

---

(1) Sehloes, R. and kellog, R. (1967). The nature of narrative oxford oxzfor, university press.p.276. نقلاً عن: القاسم، بناء الرواية، دراسة مقارنة، ص136.

(2) المرجع نفسه.

(3) درويش، لماذا تركت الحصان وحيداً، الأعمال الجديدة، ص306.

غابة البطم والسنديان الأخيرة

هذا شمال الجليل

ولبنان من خلفنا[1]

والمعنى (الموضوع)، الذي يريد وعي الأب، أن يفصح عنه، هو أن العودة لا يحققها، إلا فعل عربي، ويدعم ذلك قوله:

والسماء لنا كلها من دمشق

إلى سور عكا الجميل[2]

ودائما لا تطول مدة الانتظار ومكوث الراوي /الشاعر على دكة الاحتياط، أو الجلوس في موقف المتفرج فيفجر انتظاره، ويمزق هذا الحاجز/ القناع المفتعل، ويفضح أسرار اللعبة الشعرية /السردية، فيختلق هذا السؤال على لسان الأب:

هل تعرف الدرب يا ابني ؟[3]

ولا يكتفي الأب بجواب الابن، حين يرد عليه قائلا:

- نعم يا أبي[4].

بل كان على الابن أن يتمم إجابته، بوصف أعمق في امتحان للذاكرة، تتبدى فيه جمالية الانتماء، والتعلق الأبدي.

شرق خروبة الشارع العام

درب صغير يضيق بصباره

في البداية، ثم يسير إلى البئر

أوسع أوسع، ثم يطل

على كرم عمي "جميل"

بائع التبغ والحلويات

ثم يضيع على بيدر قبل

---

(1) درويش، لماذا تركت الحصان وحيداً، الأعمال الجديدة، ص306-307.

(2) المرجع نفسه، ص307.

(3) المرجع نفسه، ص307.

(4) المرجع نفسه، ص307.

أن يستقيم ويجلس في البيت

في شكل ببغاء(1)

وهنا يدخل المشهد معترك " الوصف " بالإضافة إلى ما وجدناه سابقا، من سطوة وحضور للمشهد الحواري، يدخل الوصف حيز المشهد محدثا امتدادا أفقيا، يحسب لصالح المساحة المشهدية، التي تتعاظم على حساب المد السردي الزمني، في تكريس لواقع الأزمة والسؤال، ويغدو الوصف لوحة تكميلية، لما كان من حوار مجرد بين الابن وأبيه، فيفرض النص حينئذ حالة، من التأمل، والتوقف أمام هذا العرض المسهب، في ذكر التفاصيل الدقيقة، والتي تدخل المتلقي، في أجواء حقيقية منتزعة، على وجه التقريب من الواقع المعيش، بمعنى أن النص هنا يمارس سلطته الإيهامية، ولكن بحذق كبير.

يتكرر السؤال اللاهث اللاهب، اللاهي بذاكرة الأب؛ ليبحث عن وجوده، في ذاكرة الابن؛ ليتأكد من وقوره، وحضوره مرة، ومرات أخر:

هل تعرف البيت، ياولدي

مثلما اعرف الدرب أعرفه:

ياسمين يطوق بوابة من حديد

ودعسات ضوء على الدرج الحجري

وعباد شمس يحدق في ما وراء المكان

ونحل أليف يعد الفطور لجدي

على طبق الخيزران

وفي باحة البيت بئر وصفصافة وحصان

وخلف السياج غدا يتصفح أوراقنا(2).

والنص الأدبي بعامة مخلوق وهمي، جسمه الكلمات، وامتداده الدلالي يتصل ذهنيا بمدلولات تسكن في دواخلنا، مما يتيح المجال أمام القارئ ليكون دوره إنتاجيا، ولعل تتابع الحوار يفسر بعضه بعضا، عن طريق الصورة المقلوبة:

---

(1) درويش، لماذا تركت الحصان وحيداً، الأعمال الجديدة، ص307.

(2) المرجع نفسه، ص308.

– يا أبي هل تعبت

أرى عرقا في عيونك ؟

– يا ابني تعبت.... أتحملني ؟

مثلما كنت تحملني يا أبي،

وسأحمل هذا الحنين

إلى أولي وإلى أوله

وسأقطع هذا الطريق إلى

آخري... والى آخره ! [1]

قلب لما مضى، فقد كان الأب هو من يحمل الابن، أما الآن فإن الابن، هو من يحمل الأب، إلى بيت مألوف، ومعروف، بأوصافه الخارجية، والداخلية، حيث يسعى الراوي، لتمديد عقد الشراكة، مع الأجيال في حالة من الاستمرارية، والأبدية، التي لا تنقطع بانقطاع السبل المؤدية، إلى البيت /الوطن .

وعلى الضفة الأخرى، ثمة حوار هادئ يقيمه "درويش"، مع المحتل، في مفارقة ربما نعدها مشهدية، في قصيدة " حالة حصار "، فلم يسبق "لمحمود درويش"، أن تناول موضوعاً يتناول الحوار مع المعتدي (الآخر)، بهذا الهدوء، وهذه الحكمة، فالقاتل لا يمتلك الوقت الكافي، للتأمل؛ لأن لزمن الشعري يرغب بتحويل الحركة . الفعل، إلى حركة تغيير تنتهي عند الحلم، بزمن يتم فيه تشغيل العقل، عند الآخر (المحتل)، من خلال اختراق ذاكرة الآخر، واستيراد رموز تنتمي لعقل الآخر(غرفة الغاز). وترتبط غرف الغاز النازية بالذاكرة الجمعية اليهودية، خاصة الأجيال، التي ربتها الصهيونية في فلسطين، بعد تأسيس دولتها هناك، من هنا فإن الشاعر يستخدم لغة مفهومية تلامس الذاكرة تلك، وهو يعمل الربط من جهة الأم، وهي الجهة الأقوى في ارتباطات المجتمع اليهودي ببعضه البعض، بوصفه مجتمعاً أمومياً للآن. حيث عاش اليهود واقعا يقارب، ما يعيشه الشعب الفلسطيني، في هذه الغرف الآن، وزمنها كان اليهودي ضحيةً، فيتسلل "درويش" عبر هذه الذاكرة . اللقطة المشهدية .؛ ليتمكن من استدراج

---

(1) درويش، لماذا تركت الحصان وحيداً، الأعمال الجديدة، ص308.

القاتل، إلى فعل (التأمل)، ثم (التفكير)، ولنلاحظ هنا أن اللقطة المستدعاة هي من صميم الواقع المعيش، لتأخذ إيقاعيتها، وفعلها في ذهنية الآخر.

إنه الاستدراج، الذي يقود الضحية القاتل، إلى مواطن التشابه، والتحرر، من رابط النازية: السلطة، والسلاح، والقمع؛ لنصل إلى النتيجة الأهم: أن هذه الطريقة لا تجدي نفعاً، في استعادة الهوية المفقودة، فحتى تستعيد هويتك المفقودة يجب أن تبدل كينونتك، ذاكرتك المرتبطة بالبندقية، وأن تلجأ إلى ذاكرتك الجمعية الحقيقية(ربما)؛ لتعود إنساناً سوياً، له هوية معترف بها. والشاعر يطرح رؤيته، ولكنه لا يحلم بالإجابة، فممن ينتظر اعترافاً ؟ من الضحية ؟! لا نعتقد ذلك؛ لأن العلاقة مع الضحية أساساً قائمة على الإلغاء، والشاعر يطرح رؤيته حلمه دونما انتظار للأجوبة. إن التناقض الذي تطرحه الهوية، ينبع مما تتطلبه من هز لأركان الاستقرار[1]، وهذا ما حدا بالشاعر لطرح تصوره السابق، مع ملاحظة أن (الهوية تحمل في طياتها هاوية)، وهذه التوليدية ستطرح مجددا، في أسئلة حوارية تالية، بجهة واحدة كونية الدلالة، ومنطبقة على أية بلاد، والمريمية وحدها، ما يقودنا دلالياً إلى فلسطين:

قال معتقل للمحقق: قلبي مليءٌ
بما ليس يعنيك قلبي مليءٌ برائحة المريمية
قلبي بريءٌ مضيءٌ مليءٌ،
أنا لا أحبك، من أنت حتى أحبك ؟
هل أنت بعض أناي، وموعد شاي،
وبحة ناي، وأغنية كي أحبك ؟
لكنني أكره الاعتقال ولا أكرهك[2]

صورة مشهدية كاملة للأسئلة تطرح فكرة الهوية، والتداخل بين وجهي المرآة المزدوجة، والتعالق الممكن حتى يتم سؤال الهوية، عند الآخر، وعناصر هذا التعالق تبدأ بأبسط العناصر الأولية (بعض أناي)، ومن ثم (موعد شاي)، وأخيراً (بحة ناي)، أي أنها ترتبط بشكل أولي بالمنتوج الحضاري، من خلال جملة من الضوابط القيمية،

---

(1) رافو، باتريك، أدونيس والبحث عن هوية، فصول، خريف97، ص81.

(2) درويش، الأعمال الشعرية الجديدة، ص23.

والأخلاقيـة، التـي تميـز الأنـا عـن الآخـر، وتبـادل العلاقـة اليوميـة، والإنـسانية، وثالثـاً التـداخل المعرفـي (ليس أشـدّ حزنـاً من نغمـات النـاي، إلا لحظـات الحزن التـي تترافق معها!)، وتنتهي بما تردمه هذه العناصر من فراغ في فضاء العلاقة الملتبسة، بآنيتها، وحتماً بتاريخيتها.

وردم هذه العلائقية يلغيه الاعتقال، الاعتقال كفعل ينفذه الآخر بوجهيه (السلطة الوطنيـة(!) والمحتل)، وكعلاقة بين اثنين: إنسان من (الشعب !)، وسلطة تقف ضده فـي بحثـه، عـن هويتـه، فيقـوده البحـث عنهـا، إلـى الهاويـة، ومـن هنـا نلاحـظ التـسارع اللغوي، الذي يلف النص السابق، والأسئلة الكثيرة، التي يطرحها المعتقل على المحقق، عكس المتعارف عليه، في التحقيقات، وهي أسئلة وجودية متراوحة، بين الأنا والآخر، ومتعددة المفاهيم، فالمعتقل لا يحب المحقق، ولكنـه في الوقت ذاتـه لا يكرهه، والعلاقة كان من المكن أن تكون بشكل مختلف، وهذا يعيدنا مرةً أخرى إلى مضامين الخطاب الذاتي، الذي يقدمه الشاعر متضمناً في خطاب الآخر المنتهك للذات، والذي تتأرجح أحلامه، حتى حدود المريمية، وبحيث تتمحي الحدود بين الخطابين، ويتوحدا في الحلم النهائي، دون الوقوع في شبهة الرومانسية (الاعتقال أشد واقعية من النص ذاته).

ويتضح التعالق الحضاري، في صورة مشهدية أخرى يوجهها الشاعر إلـى (قاتل) مجهول الاسم، ومعروف فعله فقط:

(...لو تركت الجنين
ثلاثين يوماً، / إذاً لتغيرت الاحتمالات:
قد ينتهي الاحتلال ولا يتذكر ذاك
الرضيع زمان الحصار
فيكبر طفلاً معافى ويصبح شابا
ويدرس في معهد واحد مع إحدى بناتك
تاريخ آسيا القديم
وقد يقعان معاً في شباك الغرام
وقد ينجبان ابنة (وتكون يهودية بالولادة)
ماذا فعلت إذاً؟

صارت ابنتك الآن أرملة

والحفيدة صارت يتيمة

فماذا فعلت بأسرتك الشاردة

وكيف أصبت ثلاث حمائم بالطلقة الواحدة ؟[1]

يبدأ المشهد بالتمني، كما في المشهد السابق يليه فعل قتل متوقع، في سياق استخدام الفعل الماضي (تركتَ) والمفعول به الجنين، أما الفاعل فهو الذي تتوجه إليه الرسالة. المشهد ينحو باتجاه التسارع الزمني صعوداً، كما المكان يتسارع متغيراً. من اليوم، زمان الحصار، زمان الاحتلال، زمن الطفولة، الدراسة، زمن الحب، الزواج، الولادة؛ ليكون القطع بأن كل هذا المشهد مجرد (احتمال)، لن يحدث لأن الفعل قد تم (ماذا فعلت إذاً)، والنتيجة على قَدْر سخريتها احتمالية الحدوث (/ صارت ابنتك الآن أرملة / والحفيدة صارت يتيمة / فماذا فعلت بأسرتك الشاردة /وكيف أصبت ثلاث حمائم بالطلقةالواحدة ؟ /)، إلى ماذا يدعو الشاعر هنا علماً أن المشهد، هو نقل شعري لحدث واقعي جرى على أحد المعابر في قطاع غزّة قتل فيه جنود الاحتلال امرأة فلسطينية حامل ؟ !؛ لتتأزم حالة الوفاق مرة أخي، وتستعاد الصيحة كشاهد على التنافر (اخرجوا من صباحاتنا)؟ [2]. فهناك هزيمةُ أخرى للوعي الحضاري، على مستوى العلاقة بين الجمعين، إنها مرة أخرى قمةٌ أخرى من قمم التفارق بين تاريخين، لم ولن يلتقيا، فهذا الالتباس والتنافر، بين الذاكرتين، لن تمحوه اتفاقيات سلام، ولا حكومات نواياها سلمية[3].

من هنا تبدأ اللغة مسيرتها التفسيرية التوضيحية الآمرة :

الشهيد يحاصرني كلما عشت يوماً جديداً

ويسألني أين كنت ؟

أعد للقواميس كل الكلام

---

(1) درويش، الأعمال الكاملة، حالة حصار، ص198.

(2) المرجع نفسه، ص178.

(3) يوشيه، ماعوز. 2001م. الجولان بين الحرب والسلام، ت: أحمد أبو هدية، مركز الدراسات الاستراتيجية، بيروت، ط1، ص40.

الّذي كنت أهديتته

وخفف عن النائمين طنين الصدى[1]

إعمال للآلة اللغوية، وإصرار على حضور صوت الشهيد، وهذا ما يخفف عن النائمين الضجيج الكلامي البطولي، فلاشيء يعادل الحرية، ولاشيء جمالي يعادلها، رسالة مشهدية حواريّة، باتجاه واحد، يتلقى الشاعر فيها مساءلة وحصاراً آخر، فوق حصار الإسرائيلي للمدينة، ومرسلها حاضر . غائب، حاضر في كل "الحصار"، وفي لغة "الحصار"، وفي نتائج الحصار، وفي امتداداتها، عبر الأنا، والآخر، وبمختلف مستويات المعنى الملحوظة، في السياق، أو تلك المختبئة بين الكلمات، في (مرافعة نظرية لغوية) تستحضر أدوات اللغة: الكلام وحواضن المفردات . القواميس . لكي تمارس (كلامها)، على اللغة منطوقةً (أو ممارسة كلامياً)، عبر الناطق الأشد تعالقاً مع اللغة . الواقع، مع الكلام . الممارسة، وإذ يمارس كلامه (محاكماً) الشاعر الذي هو الكائن الأشد تعالقاً (أيضاً)، مع اللغة (والعلاقة مع الواقع شعرياً اختلافية)، فهو يمارس إلغاء لـ (أسطرة)القول، (أعد للقواميس كل الكلام /الّذي كنت أهديتته،) وأن تعيد كلاماً إلى القاموس؛ فأنت تعيد الكلام إلى (الغبار والنسيان)، والقواميس كلامٌ مؤجّلُ الفعل، والحركة، والوجود، وعملياً في خطاب الشهيد، هذا رجوعٌ إلى شرعية الواقع مواجهاً(شرعية الكلام المفخخ)، الذي يشتهر به العرب.!).

العلاقة العارية تلك تضغط المسافة، بين المتخيل والواقعي، ولكنها لا تلغيها، إذ يستمر التواجد المتبادل لكلا طرفي العلاقة، ممارساً(مقاومةً للمعنى يؤكد تلك المقاومة التعارض الأسطوري الكبير للمعيش(للحي)وللمقول[2]، على أن هذا الخطاب أيضاُ يحمل جانباً آخر، هو استمرارٌ للغة في الواقع، واستمرارٌ للمرافعة النظرية السابقة، إنها البنية العليا في هرم التراكم الواقعي للتجارب الفلسطينية، والعربية المستمرة، هي باختصار تسجيل واقعي لهواجس يحق لها الظهور، في ضوء نتائج الصراع العربي الصهيوني، وهي نتائج كارثية بدأت مفاعيلها تأخذ بالظهور في العقل العربي الجمعي بعيداً، عن علاقة هذا العقل بنظامه الحاكم، والذي يدفعه للشارع؛ لكي يتظاهر ضد

(1) درويش، الأعمال الكاملة، حالة حصار، ص245.

(2) رولان. هسهسة اللغة، ص245.

إسرائيل، ويصطدم مع قوات حرس النظام، أو أية قوات أخرى، وينتج عن المواجهة في بعض البلدان قتلى، وجرحى، وفي آخر النهار يعود كل إلى منزله: المواطن إلى همومه المتزايدة، والنظام إلى اتصالاته المتزايدة. فاستشهاد مواطن عربي وأكثر يومياً، هو اللازمة اليومية، في أي نشرة أخبار عربية، والاعتياد العربي على منظر الدم، والمطالبة الباطنية، بأن يكفي هذا الدوران في القضية،وبأنه يكفي هذا الفحيح الكلامي؛ لنأخذ على حد قول الشاعر (هدنة لاختبار النوايا)، كل هذا إضافةً إلى أسباب مجتمعية أخرى، هي الدوافع لمطالبة الشهيد /الشاعر، بأن يعيد كل الكلام إلى الخزينة. وختامية المشهد هي ختامية مؤرقة وحال الفلسطينيين، هي حال "سرحان"المشرد التائه الباحث، عن صورته، وموطن كلماته، التي تهرب منه إليه، وحين يغلق "درويش" مشهده، فإنه يغلقه على سرحان المتهم ب: الضياع، والعدمية – صورة استعادية مؤرقة تلح على الشاعر– :

وكلّ البلاد بعيدة
شوارع أخرى اختفت من مدينته(أخبرته الأغاني)
وعزلته ليلة العيد أنّ له غرفة في مكان)،
ورائحة البن جغرافيا
وما شردوك... وما قتلوك.
أبوك احتمى بالنصوص، وجاء اللصوص.
ولست شريداً ولست شهيداً.
وأمك باعت ضفائرها للسنابل والأمنيات: وفوق سواعدنا
كرمة لا تهاجر(وشم عميق)
خطى الشهداء تبيد الغزاة
(نشيد قديم)
ونافذتان على البحر ياوطني تحذفان المنافي... وأرجع
رجع
(حلم قديم)
شوارع اختفت من مدينته(أخبرته الأغاني

وعزلته ليلة العيد أنّ له غرفة في مكان).
ورائحة البن جغرافيا
ورائحة البن يد
ورائحة البن صوت ينادي... ويأخذ ويأخذ
ورائحة البن صوت ومئذنة (ذات يوم تعود).
ورائحة البن ناي تزغرد فيه المزاريب. ينكمش
الماء يوماً ويبقى الصدى.
وسرحان يحمل أرصفة ونوادي ومكتب حجز التذاكر.
سرحان يحمل أكثر من لغة وفتاة. ويحمل تأشيرة
لدخول المحيط وتأشيرة للخروج. ولكنّ سرحان
قطرة دم تفتّش عن جبهة نزفتها.. وسرحان
قطرة دم تفتّش عن جثّة نسيتها.. وأين؟
ولست شريداً.. ولست شهيداً
ورائحة البن جغرافيا...
ويضيع..

وهنا شغف العودة، إلى تداخل المونولوج الغنائي النبرة مع صوت سرحان، الذي يتبناه الشاعر / الراوي، ويكمل حكي قصته عنه، وقد يكون التطابق هنا كاملاً، فما سرحان إلا قناع الشاعر (استعادته لتجربته الشخصيّة في سجنه الإجباري، في منزله بيافا، من المغيب وحتى الفجر، قضاء ليلة العيد وحده)، الزمان والمكان ينأيان معاً، فبضياع الوطن تبدو كل البلاد بعيدة ذهنياً، ونفسيّاً، وروحيّا، وإذ يستعيد تلك الذكرى، من شريط حياته يستحضر بعضا من تفاصيل صورة الوطن، عبر مرويّات جدّته، وأغاني شعبه، وتكون الاستعارة هي سيّدة المشهد، والبناء الإيقاعي المغاير، للمقاطع السابقة، بجمله الطويلة التي اتّسعت لتحتوي الفيض العاطفيّ للشاعر، وهو إذ يستعيد ذكريات منفاه في الوطن، تنشب رائحة البن ذكراها، في مخيّلته، وتنتشر؛ لتصير "جغرافيا"، وتصطحب معها، ما كان يرافقها من أنس البيت، وحكايا الجدة، وأغاني المكان، وتتحوّل إلى وشم عميق لا يزول، تكرّسه سواعد الفرسان، الذين سيستعيدون

الوطن، برهة من وهم، تمحوها حقيقتان مريرتان: الأب / الشعب، الذي اكتفى بالحق دون تسليحه بالقوة التي تحقّقه(النصوص)، واللصوص، الذين تسللّوا من غياب الفعل فسرقوا الوطن، والنتيجة شعب ميت / حي، ولست شريداً.. ولست شهيداً، أتوقّف قليلاً عند الاستعارة، التي ألّفها الشاعر لرائحة البن، تلك الاستعارة المبتكرة والرائعة – وهي هنا استعارة مركزيّة تشكّل بؤرة دلالات – تتعدّى فكرة الانتشار المكاني / الزماني، فالذاكرة قادرة على اختراق الزمن، واستحضار مكانه وتكثيفهما في رائحة.. رائحة القهوة، لتعيد بناءهما بقوة الذكرى، إلى أشياء حسيّة: يد، صوت، مئذنة، ناي، على أنّ الزمن الشعريّ، الذي جسّدته، له مرجعيّته الواقعيّة، وأحداثه الموضوعيّة، لهذا نجد مجموعة من الأفعال الزمنيّة، قد تتالت بعد الاستعارة(وما شردوك.. وما قتلوك، أبوك احتمى، جاء اللصوص، أمك باعت)، وجميعها أفعال تختزن المأساة، وتختزلها في آن؛ لينغلق المشهد على مفردة " الصدى"، التي نسمع من حروفها ترجيعاً، لأنس المكان، ودفء البيت وطقوسه، وما سرحان إلا صدى الشاعر، صورته في المنافي، إنه يتحدّث عن نفسه، وهو يصور " سرحان" تتلقاه الأرصفة، في رحلة البحث عن الهوية؛ فهو: الميت / الحي / الضائع .

4.2 الوقفة (التوقف):

الوصف والتحليل النفسي نوعان من السرد يؤلفان موضوع " التوقف "، بسبب تشابه محوريهما، ووجه الشبه بين هذين النوعين من " التوقف "، هو مسافتهما السردية الطويلة، أي سرعتهما في السرد واحدة، لكن الزمن الروائي يبقى بطيئا جدا، في التحليل النفسي، ومتوقف إلى درجة الجمود " enlisement"، في الوصف "[1]، وفي الوصف يرسم الكاتب خطوط المشهد، أو الحدث بحذافيره، وفي التحليل يرسم المشاعر الإنسانية التي تعتري شخصياته. ويميل الكاتب إلى التوقف عند موضوع " object"، من الموضوعات الوصفية، ثم يأخذ في تحديد ملامحه الدقيقة، مما يجعل الأحداث

(1) jean ricard–probiemes du nouveau roman– p.164–165 . نقلاً عن: النجار، قضايا السرد، ص53.

تقف عن السير، وكذلك الشخصيات تجمد مكانها[1]. وقد رأى "جينيت": أن الوصف ليس مرغما على تجميد، أو تبطئة خط سير الحكاية الزمني، إذ إن الوقفات قد تكون ترددية، لا ترتبط بلحظة بعينها، وبالتالي لا يمكنها بأي حال من الأحوال، أن تساهم في تبطئة الحكاية، وحتى عندما لا يصادف الموضوع الموصوف إلا مرة واحدة، أو عندما لا يخص الوصف إلا مظهرا من مظاهره، فإن ذلك الوصف، لا يحتم أبدا وقفة وصفية للحكاية، أو تعليقا للقصة، أو "العمل"، وبالتالي لا تفلت القطعة الوصفية أبدا من زمنية القصة[2]. وقد استغرقت الوقفة الوصفية عددا كبيرا من الصفحات عند الواقعيين، إذ يتناول بلزاك وصف المكان، فيبدأ بالمناخ العام، ثم الشارع، ثم المنازل، والأبنية المختلفة، التي تصطف على جانبي الشارع، ثم الطريق السفلي، لهذه الأبنية، ثم الحوانيت، ثم سكان المنازل، والعاملين، في الحوانيت.   ويعتبر "بلزاك" مقنن هذه التقنية؛ لذلك اشتهر بها، وتعتبر هذه التقنية امتدادا للوصف في الملحمة الإغريقية، فتقع هذه المقاطع خارج الزمن القصصي، حيث يترك الراوي الزمن ويأخذ على عاتقه أن يصف المنظر؛ لإخبار القارئ [3]. وفي قصيدة (تأملات سريعة في مدينة قديمة وجميلة على ساحل البحر الأبيض المتوسط) يدخلنا الشاعر عبر بوابة العنوان، بوصفه بنية نصية في تأمل لمدينة لم يعرفها بالاسم، بل بالوصف، وينبغي التنويه إلى أن القصيدة من ديوان (حصار لمدائح البحر) الصادر عام 1984م، أي بعد الخروج الكبير من لبنان والهجرة الثانية الكبرى من المكان، والديوان بداية جديدة لمشروع درويش الشعري، حيث بداية الإصغاء إلى الإنسان العادي المتخفف من هموم التمثيل، وثقل حمل الهوية، والمنافحة عنها، والمكان يتكشف شيئا فشيئا؛ ليعلن عن اسمه فهي مدينة وحسب، كمثل مدن الساحل المتوسطي، جميلة، وقديمة، وهي تحمل خصوصية الانكشاف، وليس خصوصية الانتماء، مدينة تحمل روحه المنكسرة، وهي تحدق في الزمن، وما أحدثه من شروخ، هي المدينة التي عاش فيها الحلم والأمل، وسماها في

---

(1) النجار، قضايا السرد، ص53.

(2) جينيت، خطاب الحكاية، ص112.

(3) القاسم، بناء الرواية –دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، ص64.

قصيدته " مديح الظل لعالي ": نجمتنا الأخيرة، وخيمتنا الأخيرة وآخر الطلقات، إنها بيروت[1]:

....لتكن أما لهذا البحر،

أو صرخته الأولى على هذا المكان

.... وليكن أن الذي شيدها من موجة

أقوى من الماضي ومن ألف حصان

.... وليكن أن التي نامت على وردتها الأولى

فتاة من بلاد الشام.........

ما شأني، وما شأن زماني

بهواء لم يجفف دمي العادي

وما شأني أنا

بسماء لا تعطيني بطير أو دخان ؟

ما الذي يجعلني أقفز من هذا الآذان

لأصلي للذي علمها أسماءه

ثم رماني للأغاني.

..فلتكن هذي المدينة

أم هذا البحر، أو صرخته الأولى

علينا أن نغنى لانكسار البحر فينا

أو لقتلانا على مرأى من البحر

وأن نرتدي الملح وان نمضي إلى كل الموانئ

قبل أن يمتصنا النسيان

لا شيء يعيد الروح في هذا المكان

والبداية مع ملامح المكان: مدينة على ساحل البحر قديمة، وجميلة، وهي تحمل سمات الحياد، لم تكن أما للشاعر، بل إنها لم تداو جرحه، ولم تغطه حتى بالدخان،

---

(1) درويش، حصار لمدائح البحر، تأملات سريعة في مدينة قديمة وجميلة على ساحل البحر الأبيض المتوسط، الديوان، ص408-409.

أما الزمان فيعلن "درويش" براءته منه، ويتكاثف في لحظة الهزيمة، اللحظة التي يغطي فيها الدم الفلسطيني التاريخ بكامل حمولته:

"ما شأني

وما شأن زماني"

ليقدم الغناء بوصفه نشيد الانكسار:

"علينا أن نغنى"

والنشيد وحده القادر، على درء المشهد القاتم، من هنا سمح "درويش" لصوته الداخلي، ليعلن يأسه وانكساره، ويتجلى صوت الفرد بضمير المتكلم (الياء)، الذي تنتهي به معظم الأفعال، والأسماء : (دمي، تغطيني، أصلي، زماني)، ثم نجده فجأة يستخدم أسلوب الالتفات، فيتحول إلى ضمير الجماعة (نغنى، نرتدي، يمتصنا) وهذا ما يجعلنا نعتقد جازمين أن الشاعر، الذي يريد الفكاك من عبء الهوية، والجماعة، ليس بمقدوره فعل ذلك، فهاهو يتسلل إلى أغنيته المكسورة، بانكسار البحر فيه، وهاهو يدعوهم إلى ارتداء الملح (اللاشيء)، وأن يمضوا معه إلى)المواويل)، وربما يكون لهذا الاندماج بالجماعة، والتماهي معها دلالة الأمل الوحيدة، التي تنبثق فجأة من سواد المشهد. لقد ابتدأ الشاعر تأمله الأول بالسطر الشعري:

"لتكن أما لهذا البحر"

إن لام الأمر الداخلة على فعل الكون توحي، ومن خلال قراءة جاهزة(بالطلب)، من هذه المدينة الجميلة والقديمة، على ساحل البحر الأبيض المتوسط، أن تكون أما لهذا البحر إعلاء من شأنها، وتثبيتا، لمكانتها التاريخية، لكن دخول، أو العاطفة، والتخييرية، التي دخلت في أول السطر الشعري الثاني زحزحت فعل الأمر عن معناه النحوي الحرفي؛ لتفتحه على دلالة التوقع، والتخيير، ثم يأتي السطر الشعري، الذي يختتم سلسلة التخييرات، بالتساؤل عن جدوى " كينونته"، أياً كانت، أماً، أو صرخة المكان الأول، أو موجة أقوى من الماضي، ومن ألف حصان، إنَ الصيغة التي استخدمت بها أفعال الأمر هنا، هي التي أزاحتها عن معناها الحرفي وفتحتها على تأويلات التخيير والتوقع، وكذلك الصيغ التي استخدمت بها التساؤلات: ما شأني أنا ؟؟ ما الذي يجعلني ؟؟، هي التي أزاحت التساؤل عن معناه الحرفي، الذي يستدعي إجابة

محددة، إلى معانٍ أخرى، لا تفترض، وهي تنفي أصلاً وجود إجابة محددة، إنها تساؤلات الضياع، و اللامبالاة بعد فقدان المكان الذي احتضن الأحلام، و كسر اللحظة، التي كانت تترقب الوصول، إلى نهاية رحلة التشرد لترميها في لج البحر الأبيض المتوسط.

وتواشج ذلك مع الإيقاع الداخلي، يبين كيف استطاعت اللغة بتلويناتها، أن تكون الجسد لكلمات الشاعر والحامل لإيقاعه:

ما الذي يجعلني أقفز من هذا الأذان

لأصلي للذي علمها أسماءه

ثم رماني للأغاني.

تتسم هذه الأسطر بالحيوية، والديناميكية، بسبب كثافة الأفعال الموجودة فيها، خمسة أفعال في ثلاثة اسطر (يجعلني، أقفز، أصلي، علمها، رماني)، منها ثلاثة مضارعة تشي بحالة الشاعر النفسية الحالية، التي يشعر بها في زمن تأمله، والتي تتناوب فيها الفاعلية، بين الضميرين المقدرين: المتكلم، والغائب، واثنان ماضيان: علمها، رماني، واللذان يبوحان بدلالات الغياب، والإقصاء والنفي، هذا التعالق بين الإنسان وخالقه يفصله تساؤل وجودي: ما السبب، الذي يدعو الإنسان، إلى الصلاة لآلهة، وهو الضمير الغائب المقدر في الفعل(علمها)، ثم لم يعد معنيا بمخلوقه فرماه للأغاني، والفعل رماني يجسد كلية النبذ، والإقصاء، وجاءت إضافة الفعل إلى مفردة الأغاني؛ لتفجر دلالات أخرى: الضياع، والانكسار، واللجوء إلى خيار وحيد هو (الغناء)، هذا فضلاً عن حروف المد، التي زخرت بها هذه الأسطر الشعرية. وفي جدارية "محمود درويش" يضعنا الشاعر أمام حالة من الالتباس، والتشابك، وعدم وضوح الرؤية، فالخطاب لاسمه الذي ينأى هو الآخر، عن الشاعر، ليخاطبه على سبيل الالتماس، بوصفهما مغموسين بالغربة المقيتة، وبالنسيان، الذي أمسى إلزاما على الفلسطيني؛ فدوى صوت الأنا من المنفى؛ ليكشف عن حوارية ملتبسة، ومشتبكة، بين الذات والعالم، وبين الذات والموت، مواجهة تثير أسئلة حارقة، في استبطان لمخزون الذاكرة القصية، في امتداد، وربط لأواصر القربى، بين الذات والعالم، حيث الذات

المنبعثة، من تحت ركام النسيان؛ لينبع التذكر،، فيعود يحتضن اسمه لأن اسمه هو من بقي بعد أن اقتنى هوية جديدة، وذاكرة جديدة؛ فيقول في "الجدارية":

يا اسمي: سوف تكبر حين أكبر

سوف تحملني وأحملك

الغريب أخ الغريب

سنأخذ الأنثى بحرف العلة المنذور للنايات

يا اسمي: أين نحن الآن؟

قل: ما الآن، ما الغد؟

ما الزمان وما المكان

وما القديم وما الجديد؟[1]

وهنا إعمال لتقنية المونولوج، كارتداد نفسي يعمل على إيقاف وتيرة السرد كحالة متكررة عند "درويش"يلجأ إليها مرارا وتكرارا، وهو ما نجده في قصيدة (سرحان يشرب القهوة في الكافتيريا)، حين نلحظ سرحان /الشاعر، وهو ينكفئ على ذاته، فيروح في حالة غير واعية، عبر المونولوج الداخلي يتذكر كل ما يتعرض له وطنه من تهجير وتغريب، وفي هذه اللحظات ينفجر بصوت عال، ويفضح السياسة العربية تجاه قضيته، وينجح إلى حد بعيد، في توضيح الموقف العربي المتخاذل، ويقول مجسدا الفكرة في عدة صور:

– وما القدس والمدن الضائعة

سوى ناقة تمتطيها البداوة

إلى السلطة الجائعة.

وما القدس والمدن الضائعة

سوى منبر للخطابة

ومستودع للكآبة[2]

---

(1) الشيخ، الجدارية، سبقت الإشارة إلى القصيدة وموطن الشاهد.

(2) زبيب، ق: سرحان يشرب القهوة في الكافتيريا، ص214.

ولكن هذا المونولوج الحار طغى على القصيدة في نهايتها، فقطع المسار الدرامي، ليختفى الصراع الذي بدا، مع بداية القصيدة[1]. وتمتزج الذات مع الآخر عند درويش، في جدل فلسفي بلاغي، ليكون منتجا في اللا وعي، في إثارة لإشعاعات دلالية مختلفة، حيث ينصهر الحضور، والغياب، في بوتقة تكاملية تضيع بينهما الفوارق الفطرية:

"أنا هو، يمشي أمامي وأتبعه

لا أقول له: ههنا، ههنا

كان شيء بسيط لنا:

حجر أخضر. شجرْ شارع

قمر يافع. واقع لم يعد واقعا.

هو يمشي أمامي

وأمشي على ظله تابعا ...

كلما أسرع ارتفع الظل فوق التلال

وغطى صنوبرة في الجنوب

وصفصافة في الشمال[2]،

والحوار هنا بين ذوات الشاعر المنقسمة، على أنه حوار بين "درويش" المتشكل عبر المحطات الشعرية، التي بلورت وعيه، ووظيفته الشعرية، " فدرويش" هنا المختلف الحقيقي. "ودرويش" يدرك أنه الآن يتشكل من ذوات عدة، " فدرويش" ما قبل 1970م، هو غير "درويش" ما بين 1970م، و 1996م، هو أيضا غير "درويش" ما بعد 1996م، ولا يحتاج القارئ إلى كثير من الذكاء؛ حتى يكتشف هذا.

إن "درويشا" ما قبل 1970 م، الذي عرف فلسطين جيدا، وكانت غير ما غدت عليه بعد هذا التاريخ، هو من يقود "درويشا" 1996 م الذي عاد، وكان افترق عن "درويش" 1970م، الذي قاد الغائب صوب البداية: القرية، والأم، والحقل، والزيتونة، حيث ولد هناك واسمه، هذا الاسم، الذي تبدو حروفه ثقيلة على أذن الأجنبية، ولو كان

---

(1) علي. بنية القصيدة في شعر محمود درويش، ص66.

(2) درويش. ديوان كزهر اللوز أو أبعد، ص15.

"لمحمود" أن يختار اسماً آخر لاختار اسماً أقل حروفاً على أذنها. ويقدم "درويش" من خلال هذه الحوارية السيرة، والقصيدة، من خلال مقارنة تاريخية، ولكن هل افترقت الذاتان، تجيب القصيدة من خلال البنية الحوارية:

ألم نفترق؟ قلت، قال:بلى

لك مني رجوع الخيال إلى الواقعي

ولي منك تفاحة الجاذبية"

قلت: إلى أين تأخذني؟

والحوار الجدلي الفلسفي–هنا– ينطوي على حيلة بلاغية لإبراز طبيعة الاختلاف،بل يحاول أن يثبت علاقة تجمع الضدين المثالي والواقعي، في زمنين تداخلا، وشكلا لحظة الراهن، ولكن " درويشا" لا يثبت على حال – كعادته – فيمتزج مع ذاته، مشكلا كينونة الذات الصوفية المغلقة، في منولوج، لا ينفتح على أي آخر، من متعددات الضمائر، التي استخدمها درويش للتعبير عن ذاته: هذا الامتزاج، لا تعكر صفوه حيلة السرد، عن طريق ضمير المخاطب:

قال: صوب البداية، حيث ولدتَ

هنا، أنت واسمك[1].

أنا اثنان في واحد

أم أنا

واحد يتشظي إلى اثنين

يا جسْر يا جسر

أَيُّالشَّتيتَيْنِ منا أَنا؟

مشينا علي الجسر عشرين عاما

مشينا علي الجسر عشرين مترا

ذهابا إيابا،

وقلت: ولم يبقَ إلا القليل

وقال: ولم يبقَ إلا القليل

(1) درويش، الديوان، ص153.

وقلنا معا، وعلي حدة، حالمين:
سأمشي خفيفا، خطَايَ علي الريحِ
قوس تدغدغ أرضَ الكمان
سأسمع نبض دمي في الحصي
وعروق المكان[1] .

"فهل هي لذة الوعي، حين يلتحم بالمشهد في حالة غياب ؟ أم أنها قصيدة المشهد، التي تحرفه في سياق حر يشبه براءة الامتلاك الأولى للعالم؟ إن الفراغ عند محمود درويش فضاء لاختلاط الانفعالات، والصور، بحالات التجسد المؤقتة، التي تسمح لنفسها بالظهور، والعودة في أشكال جديدة. ويبدو هذا واضحا في نص " فراغ فسيح"[2]. ويحدث التلاقي بين الذات اللاواعية، في كتابات "فرويد"، وما هو عند "كارل يونج"، في الأسطورة، وحلم اليقظة، في رحيل صوب الكينونة الغائبة الحاضرة شعريا، عبر وسيط الاستدعاء، والتذكر، والأحلام اليقظة، التي تشبه الخريف أيضا يقول:

"يعجبني أن أرى ملكا ينحني لاستعادة لؤلؤة التاج من سمك في البحيرة "[3].

لكن " درويشا " يتراجع أمام أسئلة الضياع في ظل غياب العقيدة الراسخة، ليجدف الصوت خاسئا، حسيرا، قلقا، لا يجد له قرارا:

"ولو أستطيع الحديث إلى الرب قلت:
الهي إلهي! لماذا تخليت عني؟
ولست سوى ظل ظلك في الأرض،
كيف تخليت عني، وأوقعتني في
فخاخ السؤال: لماذا خلقت البعوض
إلهي إلهي؟[4]

---

(1) درويش، الديوان، ص136.
(2) عبدالسلام، محمد سمير. 2008م. مرح الغياب.. قراءة في كزهر اللوز أو أبعد، الحوار المتمدن، العدد: 2383.
(3) درويش، الديوان، ص56.
(4) المرجع نفسه، ص 110.

وهذا الاغتراب أو الضياع، لا يأخذ منحاه الحواري الميتافيزيقي فقط، بل يعود؛ ليتشكل من خلال متغيرات الزمان والمكان: بين "محمود الماضي"، و " محمود الشاعر":

–تلك أثارنا – قال من كنته
ههنا يلتقي زمنان ويفترقان، فمن أنت في حضرة "الآن"؟
قلت: أنا أنت لولا دخان المصانع
قال: ومن أنت في حضرة الأمس؟
قلت أنا نحن لولا تطفل فعل المضارع
قال: ومن أنت في حضرة الغد؟
قلت قصيدة حب ستكتبها حين
تختار، أنت بنفسك أسطورة الحب(1)

وفي حوار افتتاحي يمثل الحضانة اللغوية للمونولوج، يفتح باب التداعيات اللغوية، ويطل على علاقة تجمع بين الشاعر، والزمن المطلق (الأيام)، ويتضح افتقاد الشاعر لزمنه الخاص، يقول:

قد قالت لي الأيام
اذهب في المكان
تجد زمانك عائدا من موج عينيها
فقلت الجسم لا يكفي لنظرتها
وهذا البحر(2)
ما اسم الأرض ؟
بحر اخضر، آثار أقدام، دويلات، لصوص، عاشقات
أنبياء، ما اسم الأرض ؟
شكل حبيبة يرميك قرب البحر

---

(1) درويش، الديوان، ص158.

(2) يمثل السطر الخالي بياضاً بالأصل يعبر عن عمليتي التداخل والتخارج بين أجزاء التفعيلة، كما يوظف هنا للانتقال من الحوار إلى المونولوج.

ما اسم البحر ؟

حد الأرض. حارسها، حصار الماء، أزرق، أزرق

امتدت يدان إلى عناق البحر فاحتفل القراصنة

البدائيون والمتحضرون بجثة فصرخت: أنت

البحر. ما اسم البحر ؟

جسم حبيبة يرميك قرب الأرض(1)

وتأتي النصيحة " اذهب في المكان تجد زمانك "؛ لتعلق وجود الزمن الخاص بفاعلية " الشاعر "، في المكان القريب من الوطن " موج عينيها "، ومن هذا المجاز البحري للعينين ينبثق اغتراب العلاقة، بين جسم (أي وجود مادي)، ونظرة الحبيبة، التي تملأ الوجود على المستوى العاطفي، وعدم تماثلها "الجسم لا يكفي لنظرتها " هنا يصرح المتكلم بالكلمة المغيبة، أو المحرمة، في الحوار رغم اقترابه منها في " موج عينيها "، فينطلق مؤكدا اغترابه " وهذا البحر "، إن الشاعر يتماس مع جغرافية غربته، ما بينه، وبين وطنه بحر؛ فينكفئ على نفسه مواجها، بين خارجه الحامل لمأساوية واقعه، وداخله الحامل لهويته:

وهذا البحر

ما اسم الأرض ؟

بحر أخضر، آثار أقدام، دويلات، لصوص، عاشقات

أنبياء، ما اسم الأرض ؟

إن التبادل بين "البحر"، في الحوار الافتتاحي، و"الأرض"، في سؤال المونولوج يظهر الانشراخ، في ذات المتكلم، بين الذات الواعية بالواقع، والذات الباطنية الحاملة للهوية، والتي تسيطر الآن على إنتاج الكلام المونولوج، الذي يحاول أن ينفذ من تناقضات الواقع، إلى الوحدة الكامنة في الرؤية، التي تحتوي هذه التناقضات، والتي يمكن ردها إلى تناقضين مولدين: الأرض – البحر.

إن الشاعر عبر تداعيات الإجابة على السؤال: ما اسم الأرض ؟ ينجرف في إجابات (تشكيلات لغوية) قصيرة، وحادة ومحسوسة، لا تخرج الأرض من علامة

(1) درويش، الديوان، تلك صورتها وهذا انتحار العاشق، ص289.

الاستفهام، فيأتي تكرار السؤال منهيا الهروب النفسي السابق، في إجابة تمس مأساة الوطن المفتقد – شكل حبيبة يرميك قرب البحر – فالأرض طريق المنفى /البحر، ويتداعى السؤال عن البحر، واسمه وتتداعى الإجابات التي تربط البحر بالأرض مرة أخرى، إن التفكيك و"الأنسقية "، هما من أهم سمات " المونولوج الشعري "، الذي يتكون أو يتشكل هناك في الداخل، ويخرج دون حاجة، إلى كثير من التنظيم والتقنية، ليدل بتفككه، ولا نسقيته، على محاولة فنية للهروب من سطوة اللغة، والنظام، من هيمنة الشكل، على أحاسيس ومشاعر تتأبى على التشكل[1].

5.2 تبطيء السرد:

تختلف طبيعة النص الروائي، من حيث العلاقة بين الزمن الروائي، والمقاطع النصية، التي تغطي هذه الفترة، ويسمي "جينيت" هذه العلاقة "سرعة النص"، حيث إن السرعة هي النسبة بين طول النص، و زمن الحديث، وهكذا يمكن قياس سرعة النص، من التناسب بين الديمومة(ديمومة الحدث) مقاسة بالثواني، أو الدقائق، أو الساعات، أو السنوات، والطول "طول النص" مقاسا بالكلمات، أو الأسطر، أو الصفحات.

إن التوصل إلى نسبة تقديرية يكشف عن حقائق هامة، في هذا المجال، فإنه مما لا شك فيه، أن تقييم فترة زمنية قصيرة، من الصفحات يؤدي إلى إيقاع مختلف كل الاختلاف، عن معالجة فترة زمنية طويلة ممتدة في بضعة أسطر.

ويقارن "جينيت " هذه العلاقة بين مساحة النص، وسرعة الحدث، بالحركات في الموسيقى، حيث إن المقاطع الموسيقية محددة الإيقاع من حيث السرعة (tempo)، وتتميز الموسيقى بحركات أربع أساسية تذهب من الأداجيو (adagio)، إلى الأندانته (andante)، إلى اللجرو (allegro)، إلى البرستو (presto)، وباختلاف سرعة الإيقاع تكتسب القطعة الموسيقية طابعها المميز[2]. إن " وراء كل قصيدة قصة هي (المثير)، أو الدافع لها، ونلاحظ أن عناصر القصة، في قصيدة، ما هي إلا المحرك الأساسي للشعر، وحتى القصائد المفرطة في الرواية والغنائية، كقصائد عمر بن أبي

---

(1) الجزار، الخطاب الشعري عند محمود درويش، ص119-120.

(2) القاسم، بناء الرواية -دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ-، ص54.

ربيعة، أو قيس بن الملوح، أو خمريات أبي نواس، أو زهديات أبي العتاهية كلها تحكي قصصاً، من نوع مختلف، هي قصص العشق، وقصص الاجتماع، وقصص الدين"[1].

سنجد في غير موضع أن " درويشا" يحاول في كثير من قصائده، أن يستخدم لغةً سردية، مستغنياً بالحكاية عن خلق المجازات المختلفة، التي هي خصيصة للغة الشعر فيغامر " بالتخلي عن العناصر، التي شكلت جوهر شعرية القصيدة الحديثة، مكتفياً بالعنصر الموسيقي، مضافاً إليه بعض عناصر السرد والمفارقة "[2]، بالإضافة إلى الإفراط في استخدام التفاصيل الصغيرة.

ثمة فرق جوهريا بين القصيدة، وبنية الحكاية يتمثل في أن ترتيب الوظائف، في القصيدة متغير، هو أيضا تماما كعددها"[3]. على هذا النحو يمكن رصد العديد من التشابكات، والتشاكلات، بين الشعري والقصصي، أو بين الشعري والسردي.وفي قصيدة " مأساة النرجس ملهاة الفضة " من ديوان –أرى ما أريد – نلاحظ في البداية توضعاً ميقاتياً في الزمن الماضي، مكنه ملحمي، بحيث يفجّر الفهم القبلي للماضي الخطي، والفهم المبسط للملحمي، من خلال الربط بمكانية الحركة (عادوا... من آخر النفق الطويل... إلى مراياهم.... وعادوا):

عادوا...

من آخر النفق الطويل إلى مراياهم..وعادوا

حين استعادوا ملح أخوتهم، فرادى أو جماعات، وعادوا

من أساطير الدفاع عن القلاع إلى البسط من الكلام

لن يرفعوا،من بعدأيديهم ولا راياتهم للمعجزات إذا أرادوا

عادوا ليحتفلوا بماء وجوههم، ويرتبوا هذا الهواء

ويزوجوا أبنائهم لبناتهم، ويرقصوا جسدا توارى في الرخام

---

(1) خمري. 2001م. الظاهرة الشعرية العربية –الحضور والغياب، ص65.

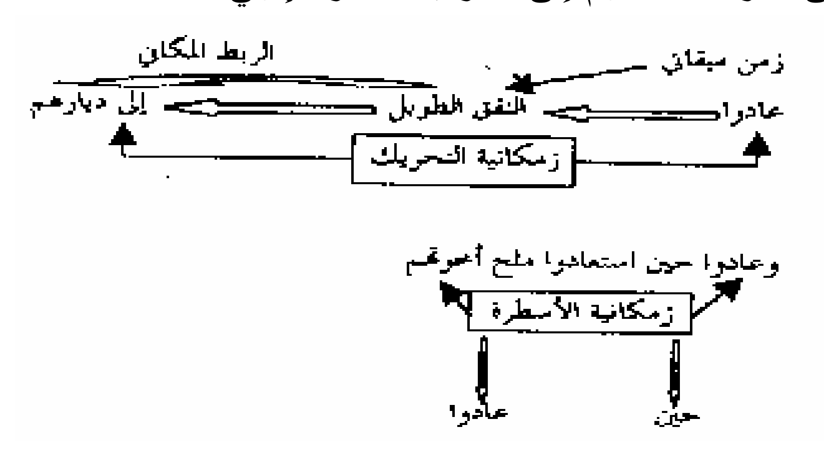
(2) صالح، فخري؛ يوسف، سعدي. شعرية قصيدة التفاصيل، مجلة فصول المجلد الخامس عشر، العدد الثالث، خريف1996، القاهرة، ص142.

(3) أبو ديب، كمال. 1986م. الرؤى المقنعة (نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي)، دراسات أدبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ص25.

ويعلقوا ببيوتهم بصلا، وبامية، وثوما للشتاء

وليحلبوا أثداء ماعزهم،وغيما سال من ريش الحمام.

عادوا على أطراف هاجسهم إلى جغرافيا السحر الإلهي[1]



(رسم توضيحي يظهر حركة اللحظة الزمنية ومراكز تزمنها)

وعندما ندقق في دوال فسيفسائية النصّ من خلال "لوحة" المقدمة: (نفق، مراياه أخوة، جماعات، أساطير، الدفاع، القلاع، الكلام، أيدي، رايات، معجزات، ماء، وجود، هواء، أبناء، بنات، حب، رخام، سقوف، بصل، بامية، ثوم، شتاء، أثداء، ماعز، غيم، ريش، حمام، أطراف، هاجس، جغرافية سحر، موز، أرض، تضاريس،.....).

نلاحظ كيف تم الانتقال عبر التحريك الزمكاني، من مفردات ذات وظيفة قبلية مختلفة، في منظومة المخيال الجمعي العربي، إلى أفق مفتوح؛ لتحريك مفتوح لعناصر هذا المخيال، عبر توظيف بعدي مختلف للمفردات الشعرية، في طقوس ملحمية شمولية، غير محددة في إطار التحريك المذكور. بل ينتقل لاحقاً إلى استخدام العناصر المكونة للذاكرة في تلوين بعدي للوحة المخيال، فاتحاً الرمز الملحمي بكل زواياه على زمنه الخاص: [ويزوّجوا أبناءهم لبناتهم، ويرقّصوا جسداً......، ويعلّقوا بسقوفهم بصلاً.. وليحلبوا أثداء ماعزهم]..

وبعد تكثيفه لمعانٍ جديدة للمفردات، في وظيفتها البَعْدية، يعود إلى المخيال وتفعيله:

عادوا على أطراف هاجسهم إلى جغرافية السحر الإلهي[2].

---

(1) درويش، الديوان، أرى ما أريد، ص526.

(2) درويش، الديوان، مأساة النرجس، ص526.

لتتماهى الوظيفة الدلالية التالية، في زمكانية خالصة، لا يمكن أن نعزل فيها العناصر الزمانية من المكانية، لا تجريداً، ولا إجرائياً. ففعل العودة قائم لكنه على أطراف هاجسهم. تناقضت الوظيفة البعدية للدال "أطراف" وللدال "هاجس"، عما كانت عليه قبلاً، وخصوصاً عندما نتابع فعل العودة إلى جغرافيا السحر الإلهي. ينتقل النص بعد ذلك إلى ديمومة إلهية، من خلال إطلاقه للنص، أي أنه ينتقل إلى إطلاق الزمن في ديمومة مكانية محدودة، بجمل اسمية يتم تحريك الفضاء الشعري فيها مستنداً على مقومات الزمن الميتي:

جبلٌ على بحرٍ
وخلف الذكريات بحيرتان
وساحلٌ للأنبياء
وشارعٌ لروائح الليمون(1)

جمل اسمية زمنها "مطلق" مبني قائم على ديمومة مكانية، فالجبل على البحر، وبحيرتان خلف الذكريات... الخ، فتبدو الوظيفة الزمكانية البعدية، وكأنها مطلقة بفضاء شمولي، مع التحريك الزمكاني السابق لها، لكن الشاعر يعود من جديد لتحريك مكونات النص:

هبَّت رياح الخيل، والهكسوس هبوا والتتار مقنعين(2)

فنلاحظ من خلال الدخول النقدي في بنى النص، أن آلية الانتقال تمت على الشكل التالي:

زمكانية ملحمية ←—— زمكانية أسطورية ←—— زمكانية مخيالية ←——
زمكانية ضميرية جمعية ←—— زمكانية ملحمية زمكانية ميتية.

ملحمة أسطورة ←—— خيال ←—— ذاكرة ←—— ملحمة ←—— ميتوس

أما الفهم القبلي للاستخدام المتكرر لأفعال الماضي، فلا يشير وحسب هذا التوظيف القبلي، إلى سرد قصصي بمفهوم الحكاية النحوية، أو الألسنية، بل إنها تشير إلى حدة التناقض، بين السياق السردي وحامله الزمني الحدثي، والرغبة لدى المبدع،

---

(1) درويش، الديوان، مأساة النرجس، ص526.

(2) درويش، الديوان، ص526.

في إنجاز حالة مفارقة، وتناقض، وتناحر، بين التوظيف القَبْلي للمخيال، والذاكرة، والحكاية، والملحمة، وغيرها، والتوظيف البعدي، الذي ينتقل بالمتلقي إلى كشف المتراكم في هامش اللاشعور (اللاوعي) لديه. وهذا ما جعلنا نعيش الذاكرة الجمعية القائمة الآن في المنفى، أو على نشيد الأرض التي تُورثُ كاللغة، بزمنٍ ملحمي يتجاوز بفضائه الزمن التاريخي(1)، " ما جعل القصيدة الحديثة كشكل من أشكال توكيد حداثتها تستفيد من الفنون المجاورة، وتكتسب شيئاً من تقنياتها، ووظائفها، وعلى رأسها فن القصة بسردها وحوارها(2). وفي قصيدة " الحديقة النائمة " وإن بدأنا من عتبة النص الثانية، وهي مطلع القصيدة (بعد أن نتجاوز العنوان):

"سرقت يدي حين عانقها النوم
غطيت أحلامها"(3).

سنجد أننا إزاء نص على علاقة وثيقة بفن القص، بل إن المطلع يضعنا سلفاً قبالة راوٍ متماهٍ بمرويه، أو بتعبير آخر "راوٍ جواني الحكي "، كما يعبر "سعيد يقطين"، وستتوالى أفعال السرد سريعة ومتقاربة:

"نظرت إلى عسل يختفي خلف جفنين
صلّيت من أجل ساقين معجزتين
انحنيتُ على نبضها المتواصل
شاهدت قمحاً على مرمر ونعاس
بكت قطرة من دمي /
فارتجفت
الحديقة نائمة في سريري"(4).

وها هو الراوي، في نهاية المقطع الأول يكشف لنا أن قصته التي يرويها، تتحدث عن حديقة قاسمته السرير ! ويبدو أن القصيدة لديها ما تقوله أكثر في متتاليات

---

(1) الخضور،، قمصان الزمن، ص94-96.

(2) عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والإيقاعية، ص42.

(3) درويش، الديوان، أعراس، ص329.

(4) المصدر نفسه، ص329.

القصيدة الأخرى، ولا يعد الإسراف في تبديد طاقة الأفعال في الوصف الأول مضيعة، أو هباء منثورا، ولن تقف عند الوصف الأول لهذه المرأة، بعسلها ومعجزتيها وقمحها، ومرمرها ! . فها هو ذا الراوي يتابع قائلاً (بعد سطرٍ من البياض):

"ذهبت إلى الباب
لم ألتفت نحو روحي التي واصلت نومها
سمعت رنين خطاها القديم وأجراس قلبي
ذهبت إلى الباب
مفتاحها في حقيبتها
وهي نائمة كالملاك الذي مارس الحب
ليل على مطر في الطريق، ولا صوت يأتي
سوى نبضها والمطر[(1)]"

فالشاعر يحشد في هذه القصيدة ثراء لغويا، بانزياحات اللغة ومجازاتها، ومهارة، في توظيف تقنيات السرد، ولن ينوّع الشاعر في ضمائر الخطاب السردي، بل سيحافظ على ضمير المتكلم، ووضعية الراوي المتماهي بمرويّهِ، وهل هنالك من ضمير أنسب لسياق النص من ضمير المتكلم ؟ لا أظن ذلك، ولأسباب كثيرة منها أن إحدى مزايا استخدام هذا الضمير " إقناع القارئ باحتمالية وقوع الحدث، وتقديم صورة واقعية ملموسة، تصوره لنا في إطاره الاجتماعي، أو تصفه لنا في جوّه العائلي الاعتيادي، فتكشف عن عمق أهوائه، ورذائله وشتى مظاهر نقصه.. متوسلة لذلك بمنظور "الرؤية من خلف"، الذي يبدو الروائي من خلاله "كلّي المعرفة"(Omniscience)، عارفاً كلّ شيء، عن شخصيات عالمه الروائي، ومطلعاً على دواخلها، وقادراً على اختراق حواجزها، ومستخدماً ضمير الغائب، الذي يُعدّ أكثر ضمائر الخطاب السردي حضوراً في هذا النوع من الرؤى السردية، بل "سيّد الضمائر السردية"، وأيسرها استقبالاً، وأكثرها تداولاً، وصلاحية؛ لأنه يتوارى وراءها السارد؛ فيمرّر ما يشاء من أفكار. وكثيراً ما ينوء السرد الروائي تحت وطأة "زوائد، وأورام لا قيمة لها في بناء الرواية"[(2)]، كما أن الأشياء

---

(1) درويش، الديوان، أعراس، ص329.

(2) انظر: مرتاض، نظرية الرواية، ص177.

المروية بهذا الضمير تتخذ طابعاً ذاتياً داخلياً، وأحياناً تحليلياً، وعندها سينضح هذا الراوي بما في أعماق ضميره ووجدانه، رغم أن ما يقوله " ليس له إلاّ قيمة نفسية"[1]، في كثير من المواضع، لكنه وفي مثل هذا السياق يظل أكثر حميمية، وإقناعاً للمتلقي.

في المقطع التالي يتابع هذا الراوي سرده، لكيفية مغادرته المرأة التي يحب:

"ذهبت إلى الباب،

ينفتح الباب،

أخرج.

ينغلق الباب،

يخرج ظلي ورائي.

لماذا أقول وداعاً

من الآن صرت غريباً عن الذكريات وبيتي.

هبطت السلالم،

لا صوت يأتي

سوى نبضها والمطر

وخطوي على درجٍ نازلٍ

من يديها إلى رغبة في السفر[2]

وعلى عكس المتوقع فإننا " نلاحظ في المقاطع الثلاثة السابقة أن إيقاع أسلوب السرد كان سريعاً، رغم أن السائد عند الدارسين عكس ذلك، فهم يرون " أن إيقاع أسلوب السرد، ووصف الأمكنة، لابد أن يكون أكثر ميلاً إلى الهدوء، والبطء، من إيقاع أسلوب المحادثة والحوار، الذي يميل إلى السرعة لكونه يقوم على عنصر الحديث، الذي يحمل أسئلة وإجابات[3]". لقد كثرت في المقبوسات السابقة الأفعال بشكل غريب، والأفعال كما نعلم –خاصة أفعال الحركة– تجعل بنية النص ديناميكية

---

(1) السعافين، إبراهيم. 1978م. "تطوّر الرواية العربية الحديثة في بلاد الشام". ط2. دار المناهل، بيروت. ص517.

(2) درويش، الديوان، ص32.

(3) عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والإيقاعية، ص42.

متحركة، بينما تبعث الجمل الاسمية على الاستاتيكية والسكون.. كما أن جمل الشاعر كانت شديدة القصر، تبتعد عن الاستطراد والإسهاب، وكل هذا أضفى على المقاطع السابقة إيقاعاً سريعاً، عكس بصورة أو بأخرى حالة الشاعر / الراوي... لقد سرق يده حين غفت المحبوبة، وألقى على جسدها الغطاء، وطبع قبلة على وجهها، ثم أخرج مفتاح باب الشقة من حقيبتها وخرج.. لقد فعل كل ذلك بسرعة، ولو أنه تمهل – فيما يبدو لي – قليلاً، وترك لمشاعره أن تغلبه، لاستيقظت المرأة فجأة، ولما كان له أن يغادرها إلى الأبد. هاهو ذا يهبط السلالم، ولكنه لا يسمع إلا نبضها، الذي كان يملأُ أذنيه وقلبه قبل قليل، حين كانت تغفو على ذراعه، ألا يعني ذلك أن روحه واصلت نومها هناك؟، ألا يعني أنه انقسم على شخصين متصارعين ؟، ثم يأتي المقطع التالي:

"وصلت إلى الشجرة

هنا قبلتني

هنا ضربتني صواعق من فضة وقرنفل

هنا كان عالمها يبتدي

هنا كان عالمها ينتهي

وقفت ثواني من زئبق وشتاء

مشيت

ترددت

ثم مشيت

أخذت خطاي وذاكرتي المالحة

مشيت معي"(1).

إن هذا المقطع رغم وصفيته، والذي يجب أن يكون أكثر هدوءاً، وسكوناً، مما سبقه، لا تبدو عليه إلا سمات بسيطة للهدوء، والسبب يكمن في تواتر الجمل الفعلية القصيرة، والتي لا تكتفي بالوصف وحده، لكنها تسرد أيضاً، وينتهي المقطع بأفعال حركة متتابعة " مشيت، ترددت، ثم مشيت "، حتى جزؤه الآخر، الذي يتشبث بالمكان، والذي كان يواصل الاستماع، إلى نبض المرأة والمطر، يجره الشاعر معه، ويسحب

---

(1) درويش، الديوان، ص330.

خطاه وذاكرته المالحة. بعد ذلك يهدأ إيقاع القصيدة العجول قليلاً، حين يبتعد الشاعر / الراوي، عن بيت المحبوبة، وربما عن حيها، حين يلتفت بشكل أكبر إلى الوصف، وصف حالة الهروب / السفر، التي فرضها على نفْسه، ووصف حالة المدينة اللامبالية بالمقابل:

"لا وداع ولا شجره
فقد نامت الشهوات وراء الشبابيك
نامت جميع العلاقات،
نامت جميع الخيانات خلف الشبابيك
نام رجال المباحث أيضاً(1)

ويزداد هذا الهدوء في الإيقاع في المقطع التالي، الذي يأتي على شكل حوار داخلي، في أعماق الراوي يعتصر جَرّاءَهُ قلب الراوي الألم؛ لأنه مبني على استحالة أنّ ما يتخيله لن يحدث في صباح ريتا التالي: " وريتا تنام.. تنام وتوقظ أحلامها / في الصباح ستأخذ قبلتها، / وأيامها، / ثم تحضر لي قهوتي العربية / وقهوتها بالحليب. / وتسأل للمرة الألف عن حبنا / وأجيب / بأني شهيد اليدين اللتين / تعدان لي. قهوتي في الصباح(2).

في قصيدة " تأملات سريعة في مدينة قديمة وجميلة على ساحل البحر الأبيض المتوسط " نلحظ أن انكسار الزمان عن سيرورته الطبيعية، ونأي المكان عن أصحابه الحقيقيين، جعلا إنسان هذا المكان يتحول إلى شجر، وناي، وحقل يمتد، في اللوحة المرئية، أو صوت يمتد على طول اللحن" سوناتا على ضوء القمر" في ابتذال صارخ، لمفهوم إنسان هذا الزمان، وهذا المكان، حيث تحول إلى مجاز لا يلقى فعله على أرض الواقع قبولا؛ ليصير إلى طوق النجاة، في سعيه لاستعادة كيانه الإنساني: " نحن لانطلب من مرآتنا إلا مايشبهنا "، ويذكر " أنهم الماء" أصل الحياة، وأنهم " الضفة / البر / لنهر يجري" بين صوت غير مسموع، وحجر، وهم كل مايمكن أن يخرج من

---

(1) درويش، الديوان، ص33.
(2) المرجع نفسه، ص330.

الأرض من ثمر، وهم آثارهم التي يتركونها في المنافي، ومع ذلك فهم يحتاجون إلى معجزة؛ لكي يجدوا مكانا على هذه الأرض من أجل أن يدفنوا موتاهم فيه :

نحن أوراق الشجر،
كلمات الزمن المكسور، نحن
الناي إذ نبتعد عن الناي. ونحن
الحقل إذ يمتد في اللوحة...نحن
نحن سوناتا على ضوء القمر
نحن لانطلب من مرآتنا
غير مايشبهنا،
نحن لانطلب من أرض البش
موطئا للروح؛
نحن الماء في الصوت الذي ينادينا
فلا نسمع. نحن الضفة الأخرى لنهر بين صوت وحجر
نحن ما تنتجه التي ليست لنا
نحن ما نترك في المنفى وفينا من أثر [1]

ومع كل الإسهاب السابق في تعريف الجماعة، وتأصيل حقها في الأرض، فهم يحتاجون إلى معجزة؛ لكي يجدوا مكانا، على هذه الأرض؛ ليدفنوا فيه موتاهم:

وعلينا أن ندور الآن حول الكرة الأرضية الحبلى بمن يشبهها
وبمن يسقطها عن عرشها العالي
لكي ندفن في أي مكان[2]

فالشاعر يتبنى صوت الجماعة؛ لأن حالة الحلول، التي تلقي بظلالها تفقد الشاعر صوته، ليتماهى مع صوت المأساة، فهو منها وإليها، فالمقطع بكامله ذو لغة إخبارية، والضمير نحن تكرر فيه عشر مرات، كما لو أن الشاعر يريد أن يعوض بفقدانه لمكانه الشخصي، وبتقريره عدم الانتماء إلى أي مكان آخر، التأكيد على انتمائه إلى

---

(1) درويش، الديوان، تأملات سريعة، ص409.

(2) درويش، الديوان، ص409-410.

الجماعة / الشعب، وإلى ذاكرتها(نحن أوراق الشجر، نحن الناي، نحن سوناتا...)، ويعيدنا التناص في جملته(نحن الماء في الصوت)، إلى الموروث الديني، والثقافي، من القرآن الكريم، يقول تعالى:" ....وجعلنا من الماء كل شيء حي " صدق الله العظيم، والتناص مع "سوناتا" على ضوء القمر تدلل على الثقافة، التي يتمتع بها [1] الشاعر.. فهو يتمتع بخيال حسي رفيع، وهو ويؤمن أن الواقع هو مرجع الشاعر الأول؛ لذلك فإحالاته دائما مرجعيتها واقعية. ونجد مصداقية هذه المقولة من خلال تصويره للجماعة، فالجماعة هي: أوراق الشجر، الناي، الحقل، الماء، وربما يميل إلى هذا النوع من الخيال الحسي؛ لأنه يجد فيه وسيلة قريبة؛ لإعادة بناء الواقع المنكسر في اللغة، وخلق عالم شعري مواز يكون الملاذ والملجأ والأمل، وكذلك يكون الإبحار في مكامن اللغة، واكتشاف جمالياتها وتفجير الدلالات منها أحد أشكال التعويض الممكنة، لروح قوية تأبى أن تتكسر، كما لو أنه يحتمي باللغة،كبديل للواقع، وبالتالي يخلق واقعا خياليا يمتلكه. ونجد أصداء لفكرة التشابه بين فقدانه لمكانه الشخصي، وبين فقدان آدم للجنة؟؟ فهو، وشعبه، لم يعودوا الشجرة، بل أصبحوا في المنافي أوراق الشجر، والناي إذ يبتعد عن البيت، وسوناتا على ضوء القمر، وهم الماء الذي لايسمع من الضفة الأخرى من يناديه، وهم ثمار الأرض التي لم تعد لهم، وهم ثمار الأرض التي كانت لهم، وهم أعشاب الإناء المنكسر(المكان المفقود)، فما جدوى أي مكان على هذه الأرض، التي لايجدون فيها مكانا لقبر يدفنون فيه؟؟، ولا يخفى ما لامتداد هذه التشابه، على مساحة المقطع كله، وكثافتها، من دلالات تحمل الإحساس الحاد بالفقد، والاغتراب، والنفي، ونجد أن الزمن فيها قد تحجر في الحاضر، لتطل أخيرا على المستقبل عبر الرؤيا، التي يختتم بها مشهده الحزين، أو تأمله الثاني والسريع:

وعلينا أن ندور الآن حول الكرة الأرضية بمن يشبهها
وبمن يسقطها عن عرشها العالي
لكي ندفن في أي مكان[2].

---

(1) سورة الحج، الآية30.

(2) درويش، الديوان، ص409-410.

6.2 التسريع السردي:

يتناول موضوع التسريع السردي فروعا أربعة هي: المشهد، الإيجاز، التوقف، القطع، التي هي أساس الحركة السردية، وقد تناول جينيت، هذا الموضوع تحت عنوان (المدة) – اللاتواقتات – فمن الناحية النظرية يوجد تدرج مستمر بدءا، من تلك السرعة اللامتناهية، التي هي سرعة الحذف، حيث لا يوجد مقطع سردي يوافق مدة ما في القصة، حتى ذلك البطء المطلق، الذي هو الوقفة الوصفية، حيث لا يوافق مقطع ما من الخطاب السردي أي مدة في القصة.

ومن الوظائف التقليدية للتلخيص المرور عبر سنوات طوال، في عدد محدد من الأسطر، أو بضع فقرات، وتقديم الاسترجاع، والإشارة السريعة إلى الثغرات الزمنية وما وقع فيها من أحداث، وعند "بلزاك" نجد التلخيص منفصلا عن المشهد يمثل مقطعا قصصيا سريعا مضغوطا يدفع القص إلى الأمام مسرعا لاهثا، أما الثغرة الزمنية فتمثل المقاطع الزمنية في القص، التي يعالجها الكاتب معالجة نصية. وهناك نوعان من الثغرات: الثغرة المميزة المذكورة، وهي التي يشير إليها الكاتب في عبارات موجزة جدا مثل: " بعد مرور سنة "، و" مرت ستة أشهر "، ومثل هذه الثغرات كثيرة الورود في الرواية الواقعية، ويعتبر "فليدنج" نفسه مبتكرها ثم تبعه فيها "ستندال"، والنوع الآخر من الثغرات الثغرة الضمنية : وهو النوع الذي يستطيع القارئ أن يستخلصه من النص، مثل مرور تسعة أشهر، بين الفصل التاسع عشر من السكرية (زواج نعيمة)، والفصل الرابع والعشرين (ولادتها لطفلها)، أو الإشارة إلى الشهور أو إلى فصول السنة(1).

وفي "مأساة النرجس وملهاة الفضة"، نجد أن النص يتحرك على نسيج معقَّد، من تداخل الأزمنة، والأمكنةفي فضاء شعريٍ واسع يتّسع لعناصر البنى الصاعدة، في خطوط، وخيوط القصيدة، باتجاه خلق ملحمة عملاقة، لم يصلها الشعر العربي المعاصر إلا نادراً.. يبدأ من تحريك التاريخ (الماضي)، عبر مخيال جمعي حركي، معتمداً على الفعل الماضي الجمعي:

عادوا.....

---

(1) القاسم، بناء الرواية –دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ–، ص57–64.

من آخر النفق الطويل إلى مراياهم... وعادوا

حين استعادوا ملح أخوتهم، فرادى أو جماعات، وعادوا

من أساطير الدفاع عن القلاع إلى البسيط من الكلام(1).

حيث يتصدر المكان، في أبعاده الزمنية الإيقاع الشعري ولكن؛ لينتقل إلى الزمن الحاضر، والإرهاصي: الزمن التاريخي/ الاجتماعي/، المشكّل لوشائج تصاعد النص الزمنية:

لن يرفضوا، من بعد، أيديهم، ولا راياتهم للمعجزات إذا أرادوا

عادوا ليحتفلوا بماء وجودهم، ويرتّبوا هذا الهواء

ويزوّجوا أبناءهم لبناتهم، ويرقّصوا جسداً توارى في الزحام

ويعلّقوا بسقوفهم بصلاً... وباميةً... وثوماً للشتاء

وليحلبوا أثداء ماعزهم... وغيماً سال من ريش الحمام.

عادوا على أطراف هاجسهم إلى جغرافية السحر الإلهي(2).

ليتمثل الزمن الأسطوري، والملحمي، والاجتماعي، والآني، بانتصابٍ حيّ متحرّك، للذاكرة الجمعية، بتفاصيل دقيقة معيشة في النص، وكأنها تحاكي الواقع في الآن، ليس في زمن موضوع النص فقط، بل في زمن تلقّيه (يزوجوا أبناءهم لبناتهم. يعلّقوا بسقوفهم بصلاً وباميةً وثوماً للشتاء؛ ليحلبوا أثداء ماعزهم....).

لكن هذا النمط من التشكيل الفني، لن يتمطى طويلا، بل إن القصيدة التالية ستنعتق من هذه النمطية، وتبلور نسقا تعبيريا أقرب إلى الدرامية، أو السردية، بحيث تبدأ الجمل التقريرية، هي التي تشكل العالم الحكائي الجديد، نجد ذلك في ديوان الشاعر الموسوم ب (كزهر اللوز أو أبعد):

الآن... في المنفي.. نَعَمْ في البيتِ،

في الستينَ من عمْر سريع

يوقدون الشَّمْعَ لَكْ

فافرح، بأقصى ما استطعت من الهدوء،

---

(1) درويش، الديوان، أرى ما أريد، ص526

(2) المرجع نفسه، ص526.

لأنّ موتا طائشا ضلّ الطريق إليك

من فرط الزحام...وأجلك

قل للغياب: نَقَصْتَني

وأَنا حضرت... لأكملكْ ! [1]

وهذه التقريرية لم تأت عبثا بالقصيدة، بل لتسمح لجمل إنشائية تتشكل بغية الإفساح أمام فضاءات المسرح؛ لتأخذ مواقعها في القصيدة، من خلال تتابع الأفعال الطلبية. وهنا تتعاضد الغنائية، والسردية ، وليست المراوحة، أو المزاوجة حرقا لأي منهما، ويبدو أن مسيرة السرد مع القصيدة الغنائية، لها جذورها الممتدة منذ أقدم العصور، إذ تشير شعريات كل من "أفلاطون"، و" أرسطو "، إلى أن هذه الصيغة ليست وقفاً على الملحمي والقصصي، بل وتشمل الجنس الغنائي، الذي أهملا التفصيل فيه، "فأفلاطون" يشير وهو بصدد الحديث عن طرائق المحاكاة الثلاث، إلى نمط من السرد يدعوه بـ "السرد البسيط"، ويمثل له بخمريات "باخس"[2]، وأرسطو، إلى الأناشيد البطولية، والهجائية كجنس سردي تحول إلى "الإيحائي"[3].

وقد لجأ الشاعر في قصيدته الثانية، إلى الإيقاعية، والتقفية، من خلال الكاف المحافظة، على استجابة المتلقي؛ ليؤكد عدم خروجه على حرمة، وقداسة الحياض الشعري:

"لَكَ، وأَجَّلكْ، وأَهمَلكْ، ويحملَكْ، هَيْتَ لَكْ

ما أَجملَكْ!،ما أَجهلَكْ، لأكملكْ ! [4].

ولو أننا تتبعنا الديوان من أوله إلى آخره، لوجدنا فيه من هذا وذاك، أي أن النص يستجيب لعبارة التوحيدي في الإمتاع والمؤانسة؛ ليتشكل عبر ثنائية بين الشعرية والنثرية[1].

---

(1) درويش، ديوان كزهر اللوز أو أبعد، ص17.

(2) انظر: جمهورية أفلاطون، ترجمة حنا خباز، دار الأندلس، بيروت، د.ت، ص143.

(3) انظر: أرسطوطاليس فن الشعر، ترجمة شكري محمد عياد، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، 1967، ص38.

(4) التوحيدي، أرسطوطاليس في الشعر، ص18.

وأحيانـــا ينــسج الــنص نــسجا قصــصيا يقتــرب مــن بنيـــة القــصة القــصيرة، وتتشكل الأحداث وفق رؤية سردية، ينمو معها الحدث نموا دراماتيكيا؛ ليصل إلى ذروته، ثم تنفرج القصة عن حل جدلي يناسب طبيعة الرؤية الشعرية الفلسفية:

كما لو فرحتُ: رجعت. ضغطتُ على
جرس الباب أكثر من مرةٍ، وانتظرتُ...
لعّلي تأخرتُ. لا أحدٌ يفتح الباب، لا
تذكرتُ أن مفاتيح بيتي معي، فاعتذرتُ
لنفسي: نسيتُك فادخل
دخلنا ... أنا الضيف في منزلي والمضيف.
نظرتُ إلى كل محتويات الفراغ، فلم أرَ
لي أثراً، ربما ... ربما لم أكن ههنا. لم
أَجد شبهاً في المرايا. ففكرتُ: أين
أنا، وصرخت لأوقظ نفسي من الهذيان،
فلم أستطع... وانكسرتُ كصوتٍ تدحرج
فوق البلاط. وقلت: لماذا رجعت إذاً؟
واعتذرتُ لنفسي: نسيتُك فاخرج!
فلم أستطع. ومشيت إلى غرفة النوم
فاندفع الحلم نحوي وعانقني سائلاً:
هل تغيرتَ؟ قلت تغيرتُ، فالموتُ

نكاد نزعم هنا، أننا أمام قصة قصيرة مكتملة العناصر، فهناك الحدث المتشكل من خلال العملية السردية القائمة، على تتابع زمني تشكله الأفعال المتلاحقة: "رجعت، ضغطت، تذكرت، دخلنا، نظرت، وصرخت،، وانكسرت، وقلت،، مشيت، فاندفع "، وهناك الشخوص " أنا، المضيف "، لكن شيئا آخر أهم من هذه العناصر، هو تلك البنية السردية، ولا شك أن الوحدة العضوية، التي تخللت النص من أوله إلى آخره، كانت سببا في تلك الدفقات الشعورية منسجمة مع القص الحكائي، في مزاوجة

(1) درويش، الديوان، الإمتاع والمؤانسة، ص130.

لا تخل بالقيمة الإيقاعية، ولا بالقيمة السردية. ولا شك أن النزوع إلى القصيدة النثرية، لا يحررها من الإيقاع، ولكنها حالة وجدانية، من خلال وحدة الموضوع المبني من أوله إلى آخره، على طريقة القص، ولذا فقد حرصت على إثبات النص كاملا – هنا – دون حذف أو تجزيء ؛ لتكتمل الصورة ويستبين القصد.

في البيت أفضلُ من دهسِ سيارةٍ

في الطريق إلى ساحة خالية[1]

"ودرويش" المثقف الباحث عن وسائل وأدوات تعبيرية جديدة كان من شأنها دفع حراكه الشعري، على طريق الحداثة، إذ جعله يلتقي بمحاولات التجديد في الشعر العالمي، هذه المحاولات التي "اقترنت غالباً بنمو العناصر الدرامية، والملحمية، والحكائية داخل القصيدة الجديدة إلى جانب العناصر.. الأخرى"[2].

وإذا استذكرنا نوعي الزمن، الذي ميّزه الشكلانيّون الروس وهما: زمن المتن الحكائي (زمن الأحداث)، وهو زمن موضوعي تاريخي، وزمن المبنى الحكائي، وهو زمن السرد والخطاب الشعري، نلحظ أن "درويشا" يركّز على زمن المبنى ليترك السؤال مفتوحاً حول زمن الخطاب:

يجيئون،

فلتترجّل كواكب تأتي بلا موعد والظهور التي

استندت للخناجر مضطرة للسقوط.

وماذا حدث؟

أنت لا تعرف اليوم، لا لون، لا صوت، لا طعم

لا شكل... يولد سرحان، يكبر سرحان،

يشرب خمراً ويسكر، يرسم قاتله، ويمزّق

صورته. ثم يقتله حين يأخذ شكلاً أخيرا. ويرتاح سرحان.

سرحان! هل أنت قاتل ؟

---

(1) درويِش، الديوان، كزهر اللوز أو أبعد، الديوان، ص61.

(2) ثامر، فاضل. 1975م. معالم جديدة في أدبنا المعاصر، دار الحرية للطباعة، بغداد، ص292.

ويكتب سرحان شيئاً على كم معطفه، ثمّ تهرب
ذاكرة، من ملفّ الجريمة... تهرب... تأخذ منقار طائر،
وتأكل حبّة قمح بمرج بن عامر.
وسرحان متّهم بالسكوت. وسرحان قاتل(1)

وهنا نلاحظ سرعة السرد، وآليّة التلخيص، التي لجأ إليها الشاعر؛ ليستكمل صورة سرحان ضمن الإطار المكاني، الذي يسترجع فيه الأحداث: فالذين يجيئون مازالوا يجيئون، لا نعرف من هم، ولا إلى أين يأتون، ولكن مسرحاً / مكاناً، لمأساة قادمة بدأ يظهر في صور متلاحقة: الكواكب تترجّل، والظهور التي كانت مستندة إلى الخناجر تسقط، ولا لون، لا صوت، لا طعم ولا شكل، في هذا الهباء يولد "سرحان"، ويكبر، وتتخذ حياته شكل الزمان / الهباء والمكان / المأساة / المنفى، حيث لم تعد له هوية، يقتل سرحان قاتله بعد أن يحدّد شكله(يرسمه)، ثمّ يمزّق الصورة. في هذه البرهة تتحرّر الذاكرة، وتهرب من المكان / الآني / الحاضر/ المنفى، مكان ارتكاب الجريمة إلى مكانها الأصليّ / التاريخيّ (مرج بن عامر) تهرب إليه بمنقار طائر، والذي لا يضلّ طريق العودة أبداً إلى موطنه، حاملاً معه ذاكرة سرحان في رحلة استعاديّة، وحين يوطّئ الراوي / الشاعر بجملة " وماذا حدث " لهذه الحياة، يوحي لنا بأنها مجرد حادثة هامشيّة، لحياة هامشيّة مغيّبة، عن الفعل في المصير، لذلك نجده يختزل الزمان، في مجموعة من الأفعال الماضية، التي تختصر تاريخ حياتها: ولدت، كبرت، شربت خمراً، ثم قتلت، قتلت من صادر منها شروط الحياة الطبيعيّة منحرفة بالتاريخ عن مساره، ورامية بناس المكان خارجه.

7.2 الاسترجاعات:

وقد وجد فيها " جينيت" مجالا، لدراسة التركيب الزمني، لحكاية ما، مقارنة بنظام تركيب الأحداث، أوالمقاطع الزمنية، في الخطاب السردي(الحكاية)، بنظام تتابع هذه الأحداث، أو المقاطع الزمنية نفسها في القصة. وقد يتعذر ذلك؛ لأن بعض

---

(1) زبيب، قصيدة سرحان يشرب القهوة في الكافتيريا.

الإرجاعـات مـشوشة عمـدا، وقـد أطلـق علـى مجمـل الاسـترجاعات، والاسـتباقات (المفارقـات الزمنيـة)، وهـي تطلـق علـى أشـكال التنـافر، بـين تركيـب القصـة، وتركيـب الحكايـة، أمـا درجـة الـصفر فتكـون مـن خـلال توافق زمنـي تـام، بـين الحكايـة والقصـة، مثلما هو الحال مع القصة الشعبية. ويشكل كل استرجاع، بالقياس إلـى الحكايـة، التـي يندرج فيها ؛ فينضاف إليها حكاية ثانية زمنيا تابعة للأولى، في ذلك النوع من التركيب السردي. وقد أشار جينيت إلى أنواع الاسترجاعات، التي وظفت في رواية بحثا عن الزمن الضائع ومنها:

1. الاسـترجاع الخـارجي: وهو ذلك الاسـترجاع الـذي تظـل سـعته كلهـا خـارج سـعة الحكاية الأولى.
2. الاسترجاع الداخلي: ذلك الاسترجاع الذي تظل سعته كلها داخل سعة الحكاية الأولى.
3. الاسترجاعات المختلطة: تكون نقطة مداها سابقة لبداية الحكاية الأولـى، ونقطـة سعتها لاحقة لها، وقد فصل في الاسترجاعات الداخلية، وقسمها إلى:

أ. الاسـترجاعات الداخليـة غيريـة القـصة: أي الاسـترجاعات التـي تتنـاول خطـا قصصيا، وبالتالي مضمونا قصصيا مختلفا عن مضمون الحكاية الأولـى، إنهـا تتنـاول بكيفيـة كلاسـيكية جـدا، إمـا شخـصية يـتم إدخالهـا حـديثا، ويريـد الـسارد إضــاءة "سـوابق" لهـا، وإمـا شخـصية غابـت عـن الأنظار، منذ بعض الوقت، ويجب استعادة ماضيها قريب العهد.

ب. أمـا مثليـة القـصة: فتلـك التـي تتنـاول خـط العمـل نفسه، الـذي تتناولـه الحكايـة الأولـى، وهنـا يكـون خطـر التـداخل واضـحا، بـل محتومـا فـي الظاهر، والواقع أن علينا أن نميز هنا بين فئتين:

4. اسـترجاعات تكميليـة: تـأتي لتـسد بعـد فـوات الأوان فجـوة سـابقة فـي الحكايـة، ويمكن لهذه الفجوات السابقة أن تكون حذوفا مطلقة، أي نقائض في الاستمرار الزمني. وهنـاك نـوع آخـر مـن الفجـوات التـي لهـا طـابع زمنـي أقـل صـرامة، والتـي لا تقـوم علـى إلغـاء مقطـع تزمنـي، بـل علـى إسـقاط أحـد العناصـر المـشكلة للوضـع، فـي مرحلـة تـشملها الحكايـة مبـدئيا، وذلـك "مـثلا" كـأن يـروي الـسارد

طفولته، وهو يحجب حجبا منظما، وجود أحد أفراد أسرته، وهنا لا تقفز الحكاية فوق لحظة زمنية، كما في الحذف، بل تمر بجانب معطى، من المعطيات، وهذا الحذف الجانبي يسمى(نقصانا)، ويمكن لبعض الاستعادات، وإن كانت مخصصة لأحداث مفردة، أن تحيل إلى حذوف ترددية، أي الحذوف، التي لا تقوم على جزء واحد، من الزمن المنقضي، بل تقوم على عدة أجزاء تعتبر متشابهة، وتكرارية نوعا ما. ولا بد من الإشارة إلى أن الاسترجاعات الداخلية " مثلية القصة" هي استرجاعية تكرارية" تذكيرات" فهي لا تفلت من الحشو؛ لأن الحكاية تعود في هذا النمط على أعقابها جهارا، وأحيانا صراحة. وفي الاسترجاعات الجزئية، والاستراجاعات الكاملة، لا بد من ملاحظة أن الطابع الحذفي، لهذه الاستئنافات، في نهاية الاسترجاع الجزئي، لا يعني في نظر القارئ اليقظ أمرا، بل يركز من خلال الفصل على القطيعة الزمنية، أما صعوبة الاسترجاعات الكاملة، فهي صعوبة معكوسة؛ لأنها لا تنجم عن الفصل بين السرد الاسترجاعي، والحكاية الأولى، بل على العكس من ذلك تنجم عن الوصل الضروري بينهما، وهو وصل قلما يمكن أن يتحقق دون نوع من التراكب، وبالتالي دون ظل من عدم التماسك، إلا إذا كان السارد قادرا على أن يستمد، من هذا العيب نوعا، من المتعة اللعبية[1]. وقد يمزج الشاعر، بين الاسترجاعي، والاستباقي (السرد الاستذكاري، والسرد الاستباقي)، هذا ما نلحظه حين يتلاعب "درويش " بأساليب بناء الزمن بذكاء، فهو يمزج بين هاتين التقنيتين، اللتين تستخدمان عادة كلاً على حدة، أما هنا فهما تختلطان معاً، فقد جاء استرجاع إحدى عادات ريتا، على شكل استباق قام به الراوي، حين تخيل أنها تحلم الآن بأنها ستصحو غداً، وستفعل كذا وكذا، كعادتها فيما مضى. ويأتي المقطع التالي مراكماً على هذا:

"وريتا تنام... تنام وتوقظ أحلامها

نتزوج ؟

نعم.

---

(1) جينيت، خطاب الحكاية، ص60-76.

متى ؟

حين ينمو البنفسج

على قبعات الجنود[1]"

وبين حلم "ريتا"، وحلم الشاعر يبقى الأمل، الذي يسلي النفسين فهي إذن تغفو الآن، بينما يغادر هو بيتها، ويغادر وطنه، وهي تحلم.. وترى نفسها تسأله كعادتها، عن زواجهما، ويجيبها، كعادته أن هذا ممكن فقط، حين تضع الحرب أوزارها، وحين تصبح خوذات الجنود، و قبعاتهم أواني لزراعة الأزهار. إذن مزجَ درويش بين هاتين التقنيتين بشكل جميل، وأتى بهما، في الوقت نفسه، من خلال أسلوب المونولوج الذاتي. ونقرا أيضا في قصيدة الهدهد:

شاهدنا غدا تحت النوافذ فاخترقنا

أسوار حاضرنا لنبلغه فأصبح ماضيا في درع جندي قديم[2]

فالزمن المقبل ينقلب ماضيا أليما، وهنا تبدو الصورة مختلطة الألوان، لا صفاء فيها، ولا أمل يرجى منها، فالمستقبل يتستر بلباس الماضي المزعج، بالنسبة للشاعر، لما يحمله ركام الهزيمة، والإبعاد، والتشرد والضياع، فمحاولة تخطي حواجز الحاضر تبدو مهمة تصطدم بواقع يحيله ماضيا أليما.

وبالاسترجاع يطل درويش على أرض خصوبته الأولى حيث: المكان، التفاصيل، الأشياء، البواعث، والافتتاحيات الأولى هذه الافتتاحيات التي تحيل الى السيرة المنبع، والطفولة المرتع، والعودة حتما لن تكون جسدا بل مجازا، للحظة الاحتكاك البدئي بالعالم، يقول " درويش": " لا أحد يعود تماما، إلى مكانه، أو إلى ما كان فيه، لا أحد يعود إلا جماعة، أو مجازا "[3].

إنه استحضار للعناصر المادية في السيرة، تلك الموجودات، التي تبقى حاضرة كوشم يتأصل في خاصرة القصيدة الدرويشية ": المكان (الولادة)، الأب، الأم، الجد، إسماعيل، الغجرية، العدد، الغريب، هي في الآن ذاته نقطة انطلاق، نحو الشبكات

---

(1) درويش، الديوان، أعراس، ص329.

(2) درويش، أرى ما أريد، ص545.

(3) درويش، محمود، المكان في مكانه، الكرمل، ع50، شتاء1995م، ص24.

الرديفة المتعاقبة، ذات المرونة العالية من التفريغ والتقاطع بين الأسطوري، والمتخيل، الشعائري الزمني، والمطلق، والذهني، والمحسوس[1]. "ومحمود درويش" في " لماذا تركت الحصان وحيداً م1995"، يغوص عميقا في منافي السيرة، ولا يعود كعادته بالوقت المحدد، بكل ماتختزن من أسرار اللحظات المنقضية، ويدخل في دائرته الذاتية، ودائرته الجمعية، في بحث عن تفاصيل المكان، الذي انغرس في دواخله، دائرتان تتوازيان في سردهما؛ لتقديم صورة الماضي المسترجع عبر كاميرة الشاعر، الذاكرة المستعادة النازفة، منذ عام 1948 م.. حيث الخروج من الجليل، وسقوط فلسطين وبداية المنفى، وتشظّي المكان. إن الشعر – كعادته – يهوى العودة إلى البدايات، فهو يعشقها، ويستمد منها طاقته؛ ليسرب بدوره هذا العشق، إلى نفس الشاعر، الذي يقف حينها عند حدود ذاكرته الأولى، والتي ما كان له أن يسجلها، لولا منبر الشعر الإبداعي، والملحمي، فالذات المفردة، والذات الجمعية تنصهران؛ لتقديم الرؤية، والتي هي لصالح المكان /الأم، الذي تنصهر على أرضه الذوات، والدوال، والكائنات، والموجودات. ومنذ الخروج من فلسطين (1970 م– 1995م)، كان الوطن يكبر خلالها ويتسع؛ ليصبح ظلاً حقيقياً، لوطن آخر خلقتْه المنافي. وفي القصيدة الافتتاحية للديوان (أرى شبحي قادما من بعيد) يلقي الشاعر بذاكرته؛ لتغوص في عمق الفردي الجماعي، والجماعي الفردي، ونجد هذا التوحد بين الذات، والموضوع، حيث تتوحد ذاته بموضوعها:

"أطلّ كشرفة بيت على ما أريدْ.. "[2]

إنها شرفة بيت تطلّ على فضاء مفتوح على: الطفولة، الواقع، الاحتلال، الأساطير، اللغة، الذات... إلخ تطلّ على ذاكرة جمعيّة، لا يمكن له أن يكون بمنأى عنها إطلالة تكتسي ثوب الرؤيا، في تشكيل للعبة المعنى، وانصهار مستمر للذات ؛ لتغدو موضوعا، والموضوع ذاتا، ولعل هذا التشكل ربما هو من يمد القصيدة الدرويشية بهذه الطاقة المتجددة :

---

(1) الحديدي، صبحي. 1995م. خيار السيرة واستراتيجيات التعبير –أدب ونقد–، القاهرة، ع151، يونيه، ص29.

(2) درويش، الديوان، لماذا تركت الحصان وحيداً، ص595.

" ... "

"أطلّ على الأنبياء القدامى

وهم يصعدون حفاة إلى أورشليم

وأسأل: هل من نبيّ جديد

لهذا الزمان الجديدْ ؟

أطلّ على لغتي بعد يومين. يكفي غيابٌ

قليل ليفتح أسخيليوس الباب للسلم

يكفي

خطاب قصير ليشعل أنطونيو الحرب

تكفي

يدُ امرأة في يدي

كي أعانق حرّيتي

وأن يبدأ المدّ والجزر في جسدي من جديدْ.. "[1]

ويختتم قصيدته بأول باب يشرعه نحو الذات / النص / السيرة..:

"أطلّ، كشرفة بيت، على ما أريدْ

أطلّ على شبحي

قادماً

من

بعيد..."[2].

واللقطة الأولى صورة، لقوم مهيأوون، للرحيل، استدعتهم، أو ستستدعيهم الحاجة يوما ما، للمغادرة، وكأن الشاعر يعطي سبقا إخباريا، عن حال القوم، وطبيعة تكوينهم، ويقرأ طالعهم المرتبط بالرحيل، والضياع وهي صورة استرجاعية للذاكرة الدرويشية، وبعد هذه اللقطة السريعة، وعلى عادة الافتتاحيات الواقعية، التي تحفل بوصف

---

(1) درويش، الديوان، لماذا تركت الحصان وحيداً، ص595.

(2) المرجع نفسه، ص596.

المكان، يحدد درويش معالم المكان، ويعده إعدادا مؤثثا يوائم الرؤية الدرويشية؛ لينطلق المكان من ذات الشاعر، وسيرته الأولى:

أسرجوا الخيل،

لا يعرفون لماذا،

ولكنهم أسرجوا الخيل في السهل

....

".....كان المكان معدا لمولده: تلة

من رياحين أجداده تتلفت شرقا وغربا زيتونة

قرب زيتونة في المصاحف تعلي سطوح اللغة....

ودخانا من اللازورد يؤثث هذا النهار لمسالة

لا تخص سوى الله"(1)

ويبدو أن المكان الموصوف /المسترجع، والمفتتح به يحمل طابعا قداسيا انطلاقا من (دخان اللازورد) ثم (رياحين الأجداد، الزيتونة، المصاحف،) مفردات تعلي من قيمة المكان، وترتفع به إلى مصاف القداسة والتبجيل؛ ليبرز الشاعر حجم المأساة، وعمقها المتمثل، بالرحيل القسري، وربما الطوعي أحيانا، عن وطن يحمل كل هذه القداسة، فالدخان أول السماء يقول ابن كثير " قال الله تبارك وتعالى كان عرشه على الماء، ولم يخلق شيئا غير ما خلق قبل، فلما أراد أن يخلق الخلق أخرج من الماء دخانا؛ فارتفع فوق الماء؛ فسما عليه فسماه سماء "(2)، أما ذكر الزيتونة، فيشير أنها قرب زيتونة المصاحف (الأقصى المبارك)، وقد سبقت الزيتونة، بوصف لرياحين المكان، وهي تلتفت شرقا، وغربا؛ ليجلب انتباه القارئ، بأسلوب ساحر، إلى قوله تعالى "....زيتونة لا شرقية ولا غربية يكاد زيتها يضيء ولو لم تمسسه نار نور على نور يهدي الله لنوره من يشاء ويضرب الله الأمثال للناس والله بكل شيء عليم " صدق الله

---

(1) درويش، الديوان، لماذا تركت الحصان وحيداً، باب: أيقونات من بلور المكان، ق، في يدي غيمة، ص597.

(2) ابن كثير، عماد الدين أبو الفداء إسماعيل بن عمر. (701–744هـ).(1983م). تفسير ابن كثير، ج1، دار المعرفة، بيروت، ط1، ص71.

العظيم[1]، في تحوير للنص القرآني، وهو أمر ليس بدعا، عند "درويش"، فمن عادته اللعب، على وتر المعنى، ودلالته، ثم العودة إلى المكان (البؤرة) مرة أخرى؛ ليسمو الشاعر، من خلال هذا الاستحضار، بهذا الانتساب إلى السماوية، وليؤكد ذلك فإنه حتى في تاريخ ولادته يزرع انعطافة يسوعية؛ ليجمع على أرض القصيدة قداسة المعتقدات، مثلما هي على أرض فلسطين:

آذار أرض لليل السنونو، ولا مرأة
تستعد لصرختها في البراري.....وتمتد في
شجر السنديان
يولد الآن طفل
وصرخته،
في شقوق المكان[2]

وأمام هذه الولادة ومن بعد الطفولة، يقف "درويش" على صورته، في سرد سيري قصصي، ويشير "درويش" إلى معالم الاختلاف، التي انبثقت مبكرا بينه وبين أخوته / فرقائه / أقرانه، إلا أخوة الليل الذين يرفون ليلا، ولا يتركون خلفهم أثرا، ويبدو أنهم إخوة مسكنهم ليس الأرض، كما هو ظاهر في النص التالي، إحساس يبدو أن الشاعر تجرعه منذ أمد بعيد، منذ أن لامست قدماه الأرض، ورأت عيناه انطفاء نورها، وتحول مكانها، ونأيها عن أصحابها الحقيقيين:

افترقنا على درج البيت. كانوا يقولون:
في صرختي حذر لا يلائم طيش النباتات
في صرختي مطر، هل أسأت إلى أخوتي
عندما قلت إني رأيت ملائكة يلعبون مع الذئب
في باحة الدار ؟ لا أتذكر
أساءهم. ولا أتذكر أيضا طريقتهم في
الكلام. وفي خفة الطيران

---

(1) سورة النور، الآية35.

(2) درويش، الديوان، لماذا تركت الحصان وحيداً، ص597.

أصدقائي يرفون ليلا، ولا يتركون
خلفهم أثرا. هل أقول لامي الحقيقة: لي أخوة آخرون
أخوة يضعون على شرفتي قمرا
أخوة ينسجون بإبرتهم معطف الأقحوان[1]

حوادث الطفولة، أماكنها، ضفائرها، ألمها، وصرخات ضياعها، يلتقطها "درويش" على عادة اللقطات السينمائية (flash back)، ربما تصلح كوثائق، وشهادات، ترصد الحدث، وتصوره، وترسمه، وتمد أمده؛ لتبرم عقد شراكته مع تراكمات الصورة المشهدية العربية، وهي تقدم ببسالة أوراق اعتمادها، كأعظم شريك، على خارطة البشرية يقدم التمويل السخي؛ لتحيا مهزلة التجبر، والغطرسة، تحت غطاء مزيف اصطنعه الكبار؛ ليسحقوا كل جسد تنبض في عروقه قطرة دم تنتسب، وتنتصر، لحقوق الضعفاء، وفي اللازمة الختامية الإيقاعية، يبدو أن سرج الخيول كان بانتظار الشبح الباشق، الذي يخترق قواعد المكان، وشقوقه؛ ليعلن حضوره، في تناص مع القصيدة الأولى (أرى شبحي قادما من بعيد)، من نفس الديوان[2]، وهو ما يؤكد أيضا أن حادثة الرحيل كانت وراء حالة التصدع النفسي، التي ألمت بالشاعر، وانبثت كتوقيعة لا تخلو منها مقتنيات قصائده، وهو ما تؤكده القصائد الأخرى مثل: (أبد الصبار)، من نفس الديوان (لماذا تركت الحصان وحيدا):

أسرجوا الخيل
لا يعرفون لماذا
ولكتهم أسرجوا الخيل
في آخر الليل وانتظروا
شبحا طالعا من شقوق المكان[3]

وصدمة الرحيل تبقى هي المثير الأكثر إيلاما، والضربة الأعمق وقعا، حين يسترجع الشاعر صورة الجماعة الظاعنين قسرا، ويبدو أن الشاعر يحاكم غفلة الضمير

---

(1) درويش، الديوان، لماذا تركت الحصان وحيداً، ص597.
(2) المرجع نفسه، ص595.
(3) المرجع نفسه، ص599.

العالمي، ببراءة الأطفال، وهم يركبون بسوق فطرتهم، إلى شاحنات الموت، وقد انطفأت أنوار الحياة الواحدة تلو الأخرى، كلما بعدت المسافة... صور متقطعة الأوصال: البيوت، نباح الكلاب، الزيتون، برج الكنيسة، كلمات تقطعت بها السبل كحال أصحابها، ومع كل ما تحمله التسمية من بغض، واشمئزاز (الشاحنة)، إلا أن الأطفال مازالوا يغنون أغاني الطفولة، التي لم تتعفن بعد بقذارة الشاحنة، وقيحها، وصدئها:

نحن أيضا صعدنا إلى الشاحنات. يسامرنا
لمعان الزمرد في ليل زيتوننا، ونباح
كلاب على قمر عابر فوق برج الكنيسة
لكننا لم نكن خائفين لان طفولتنا لم
تجيء معنا. واكتفينا بأغنية: سوف نرجع
عما قليل إلى بيتنا... عندما تفرغ الشاحنات
حمولتها الزائدة[1].

إن "درويشا" باسترجاعه لماضيه المنقضي يستعيد ذاته.. يستعيد ما تركته الريح على عتبات العمر.. وتنبت الكلمة؛ لترسم صورة الطفل، وتنتج القصيدة ابتداءات، من الذات المعذبة، والمؤرقة، بماضيها، لتمضي إلى نهايات الوعي.. الوعي، الذي يجعل من التفاصيل الصغيرة تفاصيل جوهرية، في مشهد الشعر.. ليضع في مرجل الشعر، ما يوقده، ويشعله، من جديد، وكلما أوغل الشاعر، في عمق المكان أخذ الأخير بعدا وجوديا ينتفي، إذا انتفت تفاصيل المكان، التي يمسك بها "درويش" شعريا:

"لم تكن للمكان مساميرُ أقوى من الزنزلختْ
عندما جاءت الشاحنات من البحر. كنَّا
نهيِّئ وجبة أبقارنا في حظائرها، ونرتِّب
أيامَنا في خزائن من شغلنا اليدويّ
ونخطب ودّ الحصان، ونومئ
للنجمة الشاردة"[2].

---

(1) درويش، الديوان، لماذا تركت الحصان وحيداً، ص600.

(2) المرجع نفسه، ص599.

وهنا نلحظ أن ضمير / الأنا / المتكلم المفرد، الذي يستخدمه "درويش" في أول القصيدة، يتبدل ليحل محله ضمير / النحن / المتكلم الجمع، وكأنه انتقال مقنن مدروس بعناية، من حيث الانتقال من الذاتي، إلى الجماعي بسهولة ويسر، ودون عراقيل، بوصف الحالين ترزحان تحت وطأة المأساة عينها، ولا نجد بالتالي تلك الخطوط الفاصلة، بين المسربين: الشخصي، والعام، ولا يتوقف "درويش" في هذا الباب، على حدود المكان الأليف، محدداً بزمن الطفولة الأولى، بل يضرب النص عمقاً في أرض هذا الواقع المسيّج بأزمنة مختلفة، تتداخل فيما بينها، كما في قصيدة / أبد الصبّار /(1)، حيث نجد:

– زمن حصار الفرنسيين: " وهما يخرجان من السهل، حيث
أقام جنود بونابرت تلاً لرصد الظلال على سور عكّا القديم "
– زمن الإنجليز: " يا ابني تذكّر ! هنا صلب الإنجليز
أباك على شوك صبّارة ليلتين، / ولم يعترف أبداً "
– زمن الأتراك: " يا ابني تذكرْ: هنا وقع الإنكشاريّ
عن بغلة الحرب، فاصمد معي / لنعودْ "
– زمن الاحتلال الإسرائيلي: " كان جنود يهوشع بن نون يبنون
قلعتهم من حجارة بيتهم "

وهنا تنفتح الدلالة على بعد تاريخيّ معروف، وهو دخول "يهوشع" بن نون إلى دولة الكنعانيين القديمة في فلسطين، وبعد معاصر هو الاحتلال الإسرائيلي، وإعلان الكيان الصهيوني 1948م.

زمن المسيح: " هنا مرّ سيدنا ذات يوم. هنا
جعل الماء خمراً. وقال كلاماً
عن الحبّ "
زمن الصليبيين: " يا ابني تذكَّرْ غداً. وتذكرْ قلاعاً صليبيةً
قضمتْها حشائشُ نيسانَ بعد رحيل الجنود "

---

(1) درويش، الديوان، لماذا تركت الحصان وحيداً، ص602–603.

ان حركة الزمن في هذه القصيدة يعطيها بعداً إنسانياً عاماً، لا يقف عند الزمن الظاهريّ للقصيدة، بل يقوم بحركة تراجعية، ليصل إلى أزمنة ضاربة في التاريخ.. ويأتي فعل الأمر / تذكّرْ / فعلاً تحريضياً، للوقوف في الذاكرة، وليس على حدودها، ولا سيما في المحطات المفصلية، من تاريخ هذا المكان وتعيدنا الصورة إلى الجاهلي الأول يستوقف سامعه للوقوف على أطلال الأحبة وتذكّر ما كان، وما آل إليه الأمر.. إن وجدانا جمعيا يرتبط بالمكان يستحضر، حينما يستحضر درويش جزئيات المكان، ولكنه استحضار له طابعه المميز، فالأنا، والكل، في حالة اندغام، واندماج، وتتواشج؛ لرسم المشهد والتعبير عنه. " ومحمود درويش" شاعر مطبوع، على تلمس مواضع المفارقة، في الحياة من حوله، بارع في توظيف هذه المفارقات، بأنماطها المختلفة في نصه؛ ليؤسس عليها جمالية شعرية مؤثرة، وتميزت مفارقاته بسمات خاصة، جعلتها تختلف عن غيرها، في الأسلوب والبناء، ويحق لنا هنا أن نسجل نوعا من المفارقات الزمنية (الاسترجاعات) المبنية على المفارقة في الأدب / المفارقة البلاغية، وهذا ما نلمسه من الشواهد التالية من قصيدة " الهدهد "[1]، يقول درويش، وفي ذهنه حمى الرحيل القسري:

لم نكن حبقا

لنرجع في الربيع إلى نوافذنا الصغيرة لم نكن ورقا

لتأخذنا الرياح إلى سواحلنا.

في هذه المفارقة اللفظية يكشف "درويش"، عن عمق المأساة، فهو يعلم أن الشعب الذي يمتلك التاريخ، والهوية، وكل هذا الامتداد، لا يمكن أن يعود كما تعود الحبق، أو الأوراق عبر السواحل.

كم بحرا سنقطع داخل الصحراء ؟ كم لوحا سننسى ؟

كم نبيا سوف نقتل في ظهيرتنا ؟ وكم شعبا سنشبه كي نكون –

قبيلة ؟

يعرض "درويش"، بهذا التساؤل، بخلق اليهود، وماضيهم المرتبط بفاعلية القتل، والتنكر للحكمة، التي جاءت بها ألواح "موسى" –عليه السلام – والإحجام جبنا عن

---

(1) درويش، الديوان، أرى ما أريد، ص539.

القتال، الذي كانت عقوبته أربعين سنة تيها في الصحراء، فهل ينبغي أن نكون مثلهم؛ لنستحق الحياة، والعيش على هذه الأرض.

لم تبق ارض لم نعمر فوقها منفى لخيمتنا الصغيرة
هل نحن جلد الأرض ؟ عمن تبحث الكلمات فينا
وهي التي عقدت لنا في العالم السفلي محكمة البصيرة
وهي التي بنت المعابد كي تروض وحش عزلتها بمزمار وصورة

مسيرة طويلة من التشرد، والشعب صار جلد الأرض، والكلمات تبحث في أجسادنا وذاكرتنا عن متفيا لها، صرخة ألم وإدانة يطلقها الشاعر، سخرية واضحة، لما كان، وما ينبغي أن يكون، ويعلي من نغمة الشجن على شكل هذيانات، وثرثرات، لفظية تخرج من العمق بتداع أليم:

كنا نصدق ما تعلمنا من الكلمات. كان الشعر يهبط –
من فواكه ليلنا و ويقود ماعزنا إلى المرعى على درب الزبيب
الفجر أزرق ناعم، رطب، وكنا حين نحلم نكتفي
بحدود منزلنا: نرى عسلا على النخروب، نجنيه. نرى
في النوم ما سنراه عند الغجر. كان الحلم منديل الحبيب
لكننا لم نعل تيننا ليشنقنا عليها القادمون من الجنوب

استرجاع يحمل في طيه وصفا، لبساطة العيش، وهدأته، وسكينته، ولذلك فإن "درويشا" يختار طريق العودة، ولكن من الباب الصوفي، فيصور مسيرة العذاب على أنها رحلة التلميذ المريد، في طريق الصعوبات والمشقات؛ ليصل إلى مرحلة الحب، والوله، وكلما طال أمد رحلة العذاب، ازداد تحليقه في سماء العشق ؛ ليصل أخيرا، إلى رحلة التوحد الروحي، مع الأرض / الوطن، حين يقول:

قلنا له: لسنا طيورا كي نطير: فقال أجنحتي زماني
والعشق نار العشق، فاحترقوا لتلقوا عنكم جسد المكان
"قال: اتركوا أجسادكم كي تتبعوني واتركوا الأرض – السراب
كي تتبعوني. واتركوا أسماءكم. لا تسألوني عن جواب
إن الجواب هو الطريق ولا طريق سوى التلاشي في الضباب ."

8.2 الاستباقات:

من الواضح أن الاستشراف، أو الاستباق الزمني، أقل تواترا، من المحسن النقيض، وذلك في التقاليد السردية الغربية على الأقل، والملاحم على العموم تبتدئ كلها بنوع من المجمل الاستشرافي، الذي يؤيد إلى حد ما القاعدة التي يطبقها "طودروف"، على السرد "الهوميري"، ألا وهي " حبكة القدر "predestination (intrigue)(1).

أما الأنماط التي تمارسها الاستشرافات، فمنها الاستباقات الخارجية، ووظيفتها ختامية، حيث تصلح للدفع بخط عمل ما، إلى نهايته المنطقية، حتى ولو كانت تلك النهاية لاحقة لليوم، الذي يقرر فيه البطل، أن يغادر العالم، وينصرف إلى عمله، أما الاستباقات الداخلية، فتطرح المشكل نفسه، الذي تطرحه الاسترجاعات التي من النمط نفسه، ألا وهو: مشكل التداخل، مشكل المزاوجة الممكنة، بين الحكاية الأولى، والحكاية التي يتولاها المقطع الاستباقي، وهي مؤلفة من إشارات " allusions "مستقبلية، تساهم بدورها، في وظيفة الخبر الأساسي في القصة، والاستباقات مثلية القصة تسد ثغرة لاحقة، وهي بالتالي استباقات تكميلية، ونحن بصدد أيضا الاستباقات التكرارية، وهي تلك الاستباقات، التي تضاعف – مقدما دائما – مقطعا سرديا آنيا، مهما بلغت قلة هذه المضاعفة، وتؤدي الاسترجاعات التكرارية، والاستباقات التكرارية وظيفة تذكير لمتلقي الحكاية، ولا شك أن الاستشراف علامة، على نفاذ الصبر السردي، أما دور هذه الإعلانات، في التنظيم، أو ما يسميه "بارط " ب: " صفر الحكاية " فله دور جلي إلى حد ما، بسبب التوقع الذي تحدثه في ذهن القارئ، وهو توقع يمكن أن يحقق على الفور، وفي حالة تلك الإعلانات ذات المدى، أو الأمد القصير جدا، والتي تصلح في نهاية فصل مثلا؛ للكشف عن موضوع الفصل التالي، وقد نصادف ما يسمى " الطلائع "، وهي مجرد علامات بلا استشراف – ولو تلميحي – ولن تكتسي دلالتها، إلا فيما بعد وستتعلق بفن " التهييء " الكلاسيكي تماما[1].

لقد عرف "برغسون" الفعل بأنه: "بؤرة الحياة النفسية، أو هدفها الذي تصدر عنه

---

(1) جينيت، حدود السر طرائق التحليل السردي، ص77.

الأحـداث"[1]، وذلـك يعنــي أن أجنــاس الأدب لا تختلـف، فــي الجـوهر عـن بعـضها. ويعيـدنا هـذا الـرأي إلــى "كروتـشه"، ورأيــه القائـل، بـأن الأدب جـنس واحـد، مادامـت العاطفـة هـي مركـز أنواعـه، وأشـكاله كلهـا. ويجـادل أنـصار "العقـدة"، فـي القـصيدة الغنائية، بأن كل قطعة أدبية، هي عن الحياة النفسية، بصورة ما، وأن أيـة قطعة أدبيـة توصـف بأنهـا قـصيدة بحـق، لابـد أن تكـون فيهـا شخـصية واحـدة، علـى الأقـل، وهـي شخصية المتحدث، ولها ترتيب للأحداث النفسية الداخلية، وبالتالي لها عقدة[2].

وشعر "درويش" تمنحه جمالياته إمكانية الحياة، في أي زمان كان، وفـي أي مكان حل، فهو عاصف بكل ما أتى، ويأتي إليه؛ فيخرج به من ذاته الصغيرة؛ ليحتضن به العالم وينطلق نحو الآخر، ويبدو جليا فـي وعـي القارىء، أن درويشا يتحدث عن الذاكرة الجماعية، التي تظهر في التأصل الجماعي للفلسطينيين، عبر مجموعة من المفاهيم، التي كونت هذه الذاكرة الجماعية: كالضياع، والحلم بالعودة، والجراح التي ألمت بهم، في وطن هو منفى، وفي منفى هو وطن، إضافة إلى الرموز التي مثلت واقعهم: كالخيمة، والمرايا، والبحر، والميناء، وأيضا امتلاء هذه الذاكرة، بالحنين، ونشيد البقـاء الأزلـي، فكـأن الفلـسطيني يولـد منتميـا لهـذا الـوطن، ويـصدح درويـش فـي كـل المحافل ؛ ليمثل الإنسان الفلسطيني فالأنا هي الأنا الجماعية، وليست الفردية، ولسان الحال هذا يتكلم بما تختلج به صدور الفلسطينيين جميعا، فهو يعزز مفهوم الذاكرة الجماعية مجددا، التي ينطلق منها في صياغة شعره. وفي الحديقة النائمة سنجد مثالا على الاستشراف المستقبلي (التوقعات) على النحو التالي:

طويت الأزقّة، مبنى البريد، مقاهي الرصيف، نوادي الغناء
وأكشاك بيع التذاكر.
أحبك ريتا، أحبك نامي وأرحل بلا سبب كالطيور العنيفة أرحل
بلا سبب كالرياح الضعيفة أرحل
أحبك ريتا. أحبك نامي

---

(1) ويمـزات، ويليـام. ك؛ بـروكس، كلينـث. 1977م. النقـد الأدبـي، تـاريخ مـوجز: النقـد الحـديث، ترجمة: حسام الخطيب ومحيي الدين صبحي، مطبعة دمشق، ص183.

(2) المرجع نفسه.

سأسأل بعد ثلاثة عشر شتاءً

سأسألْ:

أما زلت نائمة

أم صحوت من النوم

ريتا أحبك ريتا

أحبك[1]".

ونلاحظ كيف يمعن الراوي بحذق بالأماكن، التي يطويها الواحدة تلو الأخرى / الأزقّة، مبنى البريد، مقاهي الرصيف، نوادي الغناء، أكشاك بيع التذاكر، والدلالة المشار إليها تعطي صورة إشعاعية، لما يحمله المكان في نفس الراوي/الشاعر، وهو يتشبث بالأماكن، وذكراها؛ فهي عنده وشوم باقية، في ذاكرته، التي هي ذاكرة الكتلة الاجتماعية برمتها، وهذا الإقحام ليس مجانيا، إنما يعكس حالة نفسية وجدانية تسكن في داخل الشاعر /الراوي، وهو وإن غادرها، فإن خيطا متينا يشده بحرارة إليها، ويثبت ذلك حين يكيل الشاعر اللوم، فيها لنفسه، بل والتقريع.. فهو كالطيور العنيفة، التي تهاجر بلا سبب، والتي تترك مواطنها، كما تترك أي شيء نافل، وهو كالرياح الضعيفة، التي لا تملك أن تفعل شيئاً إلا الهجرة، لو كانت رياحاً قوية، لجرفت كل عائق، واقتلعت كل سد.

ولكن هل كانت هجرة الشاعر الراوي بلا سبب فعلاً ؟ ! كما زعم هنا مبالغاً في صب اللوم على نفسه ؟ ألم تحمل ثنايا هذه القصيدة شيئاً من الإجابة ؟ هل كان الارتباط أو البقاء – على الأقل – إلى جوار الحبيبة ممكناً في ظل الجنود ؟ ألم تفصل بينهما عشرات الجدران، ويختم الشاعر القصيدة – كما رأينا – بثلاثة أسطر، جاءت على شكل سردٍ استشرافي، سيحدث فعلياً بعد زمن طويل " سأسأل بعد ثلاثةعشر شتاءً سأسأل...الخ " وكذلك أستطيع أن أقول أن هذا الأمر لم يأت عبثاً.. فهو يعكس مدى ألم الشاعر / الراوي وحجم الغصة.

وهكذا فقد لاحظنا في هذه القصيدة: أن العناصر القصصية شكلت إحدى أهم سماتها الجمالية، فرأينا كيف كان الالتحام مذهلاً بين (أنا) الراوي / و(أنا) الشاعر،

---

(1) درويش، الديوان، أعراس، ص33.

ورأينا كيف قدّم لنا الراوي أماكن القصة وفضاءاتها / الغرفة، السلالم، الشجرة، الأزقة، المقاهي.. الخ / وكيف رسم لنا زمن القص، من خلال تحديد زمن الحدث / ليلة شتائية، قبل طلوع الفجر / ومن خلال تنويعه في استخدام تقنيات بناء الزمن ومظاهر السرد. وفي قصيدة " تأملات سريعة في مدينة قديمة وجميلة على ساحل البحر الأبيض المتوسط " نقرأ:

ساحل يلتف كالأفعى على أجراس خصر الراقصة
وملوك توجوا البحر بإكليل الزبد
أي شيء ينتهي في هذه اللحظة،
في هذا الجسد؟
أي شيء يبتدئ؟
قد أكلنا اليابسة
وقتلنا البحر في رحلة صيد بائسة
أي شيء ينتهي
أي شيء يبتدئ
بلد يولد من قبر بلد
ولصوص يعبدون الله
كي يعبدهم شعب...
ملوك للأبد
وعبيد للأبد،
لا أحد.
يسأل القيصر:ما شأني أنا
بولي العهد،أو هذا البلد؟
آه،
ما
شأني
أنا

ما دامت الروح هنا
فحمة في موقد السلطان...
لا شيء يهز الروح في هذا المكان.
ألف شباك على البحر الذي أغرق الإغريق
كي يغرقنا الرومان
بيضاء هي الجدران
زرقاء هي الموجة
سوداء هي البهجة
والفكرة مرآة الدماء الطائشة
فلتحاكم عائشة
ولتبرأ عائشة
آه، لا شيء يثير الروح في هذا المكان(1).

دلالات ميثولوجية ارتبطت في معظمها بالخطيئة، التي أخرجت آدم من الجنة، وأخرى نفسية ارتبطت برموز الأفعى في التحليل النفسي: المراوغة، التلون، التجدد، ودلالات مباشرة مرتبطة بالأفعى كونها، من الزواحف الكريهة. أما الاستعارة فتحيلنا مفردة الراقصة، إلى مجموعة من الدلالات التي تصب جميعها في معنى الابتذال، والخطيئة، والرخص، وبيروت هي الراقصة على الرغم من الجراح، التي كانت تنزفها في ذلك الزمن. ويحيلنا التمثيل الثالث، إلى الملوك، الذين توجوا البحر بإكليل الزبد، وهنا استعارة مكنية في عبارة (توجوا البحر)، وتشبيه بليغ في عبارة (إكليل الزبد)، وتحيلنا ذاكرة البحرالمتوسط، إلى الحضارة الفينيقية، التي امتدت من بيروت، حتى قرطاج، ثم انتقلت من بعد إلى شعوب المنطقة، وهنا حالة مفارقة بالنظر، إلى الوضع الراهن، حيث من يتوجه الآن هم ملوك الحاضر، بإكليل من الزبد، ويبدو أن توسط مفردة (إكليل) يحيل إلى اللاشيء / الهباء / العدم / اللاجدوى، كما أنه يتناص مع الآية القرآنية التي يستدعيها، يقول رب العزة: "أنزل من السماء ماء فسالت أودية بقدرها فاحتمل السيل زبدا رابيا ومما يوقدون عليه في النار ابتغاء حلية أو متاع زبد

(1) درويش، الديوان، ص411.

مثله كذلك يضرب الله الحق والباطل فأما الزبد فيذهب جفاء وأما ما ينفع الناس فيمكث في الأرض كذلك يضرب الله الأمثال "صدق الله العظيم /الآية 17 الرعد، إن الموجودات تضحى أشياء غير قابلة للحياة، فقد استنفد إنسان هذا المكان البر، وقتل البحر في مغامرة يائسة، وفي عين استشرافية هذه المرة(عين الطائر) يطل على المستقبل؛ ليستشرف المستقبل، بعد أن قدم صورة الماضي؛ ليحدث الدمج، والحوار المبني أساسا على وعي القارئ، والذاكرة المخيالية للكيان الاجتماعي، في قراءة للماضي، والحاضر: سوف يتتالى الملوك في سلسلة تبدو لانهائية، تخلف استقرارا آسنا يعيد إنتاج نفسه: ملوك/ لصوص/ متسلطون يحولون شعوبهم إلى عبيد، سوف يكفون عن أن يكونوا فاعلين إيجابيين في الحياة :

ملوك للأبد.

وعبيد للأبد.

لأحد.

يسأل القيصر :ما شأني أنا

بولي العهد: أو هذا البلد؟

آه

ما

شأني

أنا[1]

ولنلاحظ الشكل الذي كتبت به(آه ماشأني أنا) لقد تفردت المفردات بمساحات تسمح لها بحرية الحركة، والاستقلالية، عن الجسد الكلي، فهو الانسحاب، من الحياة الفاعلة، وهنا إيحاء بتراخي الزمن، فالشعوب في ظل غياب فاعليتها تنسحب، وتحترق؛ ليبقى الملوك، وهو نقد لاذع لما يعتور المشهد السياسي العربي، وفي الاستبدال (لا شيء يهز)، والاهتزاز أقل فاعلية من الإثارة إشارة إلى موت الروح تماما. إنها صور (بدئية) كامنة في الأعماق، في اللاوعي تتوهج، وتأخذ صفتها الدينامية، من خلال الحاضر، الذي يحيل إلى الماضي، ثم تنتهي على ضفاف المستقبل المقروء أو

(1) درويش، الديوان، ص411.

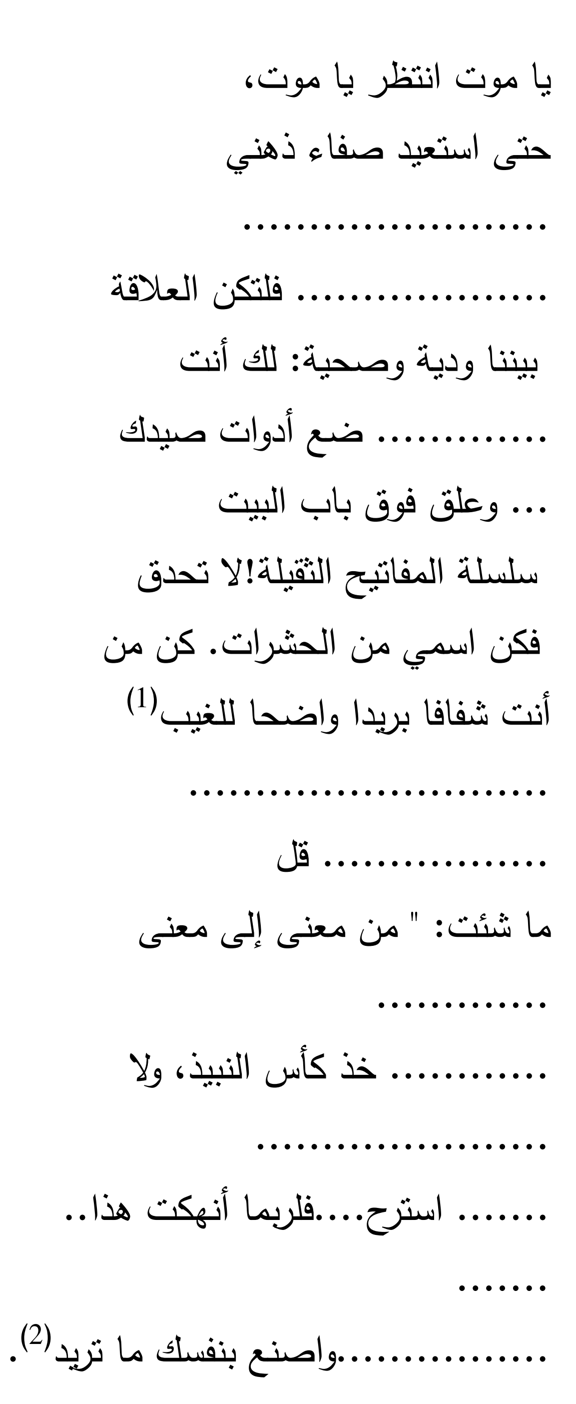
المأمول صورة الأفعى الملتفة، على خصر الراقصة(ساحل بيروت) ينتهي بانطفاء الروح، في هذا المكان، وتحولها إلى فحمة بعد سلسلة، من الصور المتداعية، والتي تحيل جميعها إلى موت الروح(قبر يولد من قبر.. لصوص يعبدون الله.. ملوك للأبد، عبيد للأبد، وإلى الرؤية المستقبلية التي تومئ، إلى أننا قادمون، إلى مأساة سوف تكبر، وتكبر.

وفي "الجدارية" يبدو صوت الحاضر، هو المهيمن، ولعل استعمال الفعل في الحاضر، هو في صالح لحظة الصدق، التي تمتزج بصمتها، وتتركنا واقفين منتظرين الآتي، كما هو شأن الشعراء الكبار المؤرقين (بفتح القاف)، والمؤرقين(بكسر القاف) في شعرنا القديم. ومنذ فعل أرى هذه الرؤيا، أوالرؤية ممتزجة بالذاكرة، والتذكر، وهي في دورها تحيل إلى فعل الأمر الموجه، للشاعر والمتلقي معا وتبدو حركة الزمن تبدأ كالتالي:

أرى السماء هناك في متناول الأيدي
ويحملني جناح حمامة بيضاء صوب
طفولة أخرى ولم أحلم بأني
كنت أحلم. كل شيء دافعي. كنت
أعلم أني ألقى بنفسي جانبا
وأطير. سوف أكون ما سأسير في
الفلك الأخير[1].

إذا أخذنا أصوات هذا المقطع، فإننا سنجد أن حركة الأفعال، التي تبتدئ بالفعل أرى ستمثل منظومة من الأفعال الخادمة، لحركة الرؤية، والتي يطير معها الشاعر إلى حلم جميل : أرى . يحملني . لم أحلم . كنت أحلم . كنت أعلم . ألقي . أطير . سوف أكون . سأصير. والشعر لدى "درويش" عابق بحركة الأعضاء، والحواس، فهو يهتم بكل جزئيات النص كتابة وصوتا، أليست العين تسمع، والأذن ترى عنده، فهو صوت الغد، وهو مؤطر النص، بعد صوت الحاضر الممتزج بالماضي انطلاقا من رؤيا ورؤية حقيقيتين.

(1) درويش، الديوان، الجدارية، ص9.


يا موت انتظر يا موت،
حتى استعيد صفاء ذهني
....
.... فلتكن العلاقة
بيننا ودية وصحية: لك أنت
.... ضع أدوات صيدك
... وعلق فوق باب البيت
سلسلة المفاتيح الثقيلة!لا تحدق
فكن اسمي من الحشرات. كن من
أنت شفافا بريدا واضحا للغيب[1]
....
.... قل
ما شئت: " من معنى إلى معنى
....
.... خذ كأس النبيذ، ولا
....
.... استرح...فلربما أنهكت هذا..
....
................واصنع بنفسك ما تريد[2].

هذه الحركة التي تتمحور في منتصف "الجدارية" تماما، هي أوج الجدارية التي ستقف في منطقة وسط بين لحظتين: حياة / موت، وفي زمنين: ماض /حاضر، وفي ذاكرتين: القول/ التذكر، وبين اتجاهين: صوت / صمت، كل هذا في معركة، هي معركتنا جميعا، منذ أنكيدور رحلة الأستوريين، إلى العصر الرقمي والاستنساخي والجيني، وهنا السؤال الوجودي حول الذات، والأشياء، وأصل العالم، ومصير

---

(1) درويش، الديوان، الجدارية، ص9.

(2) المرجع نفسه، ص51-55.

الإنسانية، فهي جدارية تعلن حق العودة، إلى موقع الصوت العربي الحر وحق الحياة، في امتزاج للذات الداخل، والذات الخارج، في توحد، واندغام رؤيوي، باتجاه البشرى والعودة المأمولة.

أما قصيدة "الهدهد" فنجد فكرة الوطن، الذي أضحى حلما يشيدونه، في أي بقعة شاءوا أن يتخذونها موطنا. ويقدم الشاعر حلا لمعضلة الفلسطينيين، عبر دعوة من الهدهد للفلسطينيين؛ للطيران، والتحليق، والانفصال، عن التاريخ؛ لتحقيق الوحدة، والوصول عبر الارتفاع، فيقول:

واللهَ أجمل من طريق الله. لكن الذين يسافرون

لا يرجعون من الضياع لكي يضيعوا في الضياع.

وتأتيه إجاباتهم:

.....يا ليتنا، يا ليتنا ولعلنا

سنطير في يوم من الأيام.. إن الناس طير لا تطير

....

ما نفع فكرتنا بلا بشر؟ ونحن الآن من نار ونور؟

أنا هدهد قال الدليل ونحن قلنا: نحن سرب من طيور

ضاقت بنا الكلمات أو ضقنا بها عطشا وشرّدنا الصدى

والى متى سنطير؟ قال الهدهد السكران: غايتنا المدى

قلنا: وماذا خلفه؟ قال المدى خلف المدى خلف المدى[1].

إن التعبير يشي بحصار يطوق الرفاق، فهم أسرى الحب المحاصر، ولا يقوون، على التحليق، ولا على العودة، إلى التاريخ، فقد أصبحت الذاكرة معلقة، في فضاء الاحتمالات، لا تسكن، ولا تنام على جنب، فهي معلقة ما بين الأسطورة، والتاريخ، ما بين العودة ومتابعة التحليق، معلقة في فضاء لا حدود له:

الأم الحزينة

الأم الحزينة إخوة من لحمنا لا جذوع الكستناء ولا

الحديد ستنجب الأم الحزينة إخوة كي يسكنوا

---

(1) درويش، الديوان، ص542-545.

سعف النخيل إذا أرادوا أو سطوح خيولنا. وستنجب
الأم الحزينة إخوة ليتوجوا هابيلهم على عرش التراب[1].

ونلحظ العودة إلى فضاءات البداية، حيث الجذور، إلى هدم أسطورة "أرض الميعاد"، فهو من له الحق في المكان، والأم التي أمست ذاكرة هي من تهب الحياة، وتعطي شهادة ميلاد، لمن يهاجرون، ويدمنون الرحيل، وتتوج وجع الفلسطينيين، وتتوج ألم الضحية، وفي هذا عودة إلى قصة هابيل، وقابيل، إلى حيث تتوج الضحية. وتبدو الإجابة واضحة حين يقول:

ما نفع فكرتنا بلا بشر؟ ونحن الآن من طين ونور
– هل كنت تعرف أي تاج فوق رأسك؟– قبر أمي
وأنا أطير احمل الأسرار والأخبار فوق رأسي مهرجان.. [2]

فالأم هي جواز سفرهم يحملونها في كل مكان، كوميض يخطف أنات أوجاعهم الأبدية، وهي هوية المسافر، وموطن الرحيل، وهي التاج، الذي يجعل المنفى جميلا، ويربت على أكتاف الفلسطينيين، ويمنحهم ولادة جديدة، فهي كما التاج، الذي يعتلي رأس الطيور ويجعلهم أجمل، فالفلسطينيون طيور مهاجرة تحمل الذاكرة، وتحمل الوجود، وتحمل اللغة.

---

(1) درويش، الديوان، ص543.
(2) المرجع نفسه، ص447.

الفصل الثالث

الزمن ودلالاته النفسية

1.3 تقديم:

لقد كان في مقدمة من تجاوز تلك الثنائية المعهودة– اللفظ والمعنى – في القراءة المستوية: الناقد الجليل "عبد القاهر الجرجاني" في القرن الخامس الهجري، والذي "استطاع أن يتجاوز حدود هذه الثنائية؛ لينظر في "النظم" أو التركيب، من حيث قدرته على توليد النسق المميز للأثر الأدبي. لقد نظر الجرجاني إلى عضوية العلاقة بين اللفظ والمعنى، ورأى أن اللفظ هو ضرورة المعنى، ومن ثم عمل على البحث عما تنتجه العلاقة من دلالات"[(1)].

وبذا فإن النسق المتولّد هو: عناصر الربط بين أزمنة التركيب وحركته؛ "ذلك أن النظام ليس معادلاً للعناصر، ولا لمجموعها ولا لحضورها فيه، النظام هو ما يحكم حركة هذه العناصر في ما بينها، وهو زمن هذه الحركة، النظر فيه هو النظر في أنساق هذه العلاقات، وفي ما يجعلها تنتج في حركتها هذه نسقها ودلالاتها، ومن ثم هو النظر في تناغم العناصر، أو تنافرها، أو هو النظر في هذا الفضاء، الذي تتماسك فيه العلاقات، وتستريح لحركتها فتكرر النظام وتكرسه، وبالتالي تجعل منه نمطاً مستمراً يتمايز في المراحل التاريخية، ويبقى يتمايز في القصائد، ويبقى بالتالي يستمر قادراً على مقاومة التفكك واستعادة آليته"[(2)]، وهذا ما يؤيد مقولة أن النصوص مفتوحة وستظل كإمكانيات لمعان لم تأت بعد[(3)]. وتأسيسا على ما سبق نجد ما يبرر ارتحال الشاعر العربي في فضاءات الأزمنة، ومن هذه الأزمنة الزمن الذكرى، وهو الماضي المنصرم الذي يدخل في منظومته النفسية، وقد بين علم النفس الحديث قيمته في توجيه السلوك البشري، وفي تحليله وتفسيره.

---

(1) أبو ديب، كمال. 1978م. في البنية الإيقاعية للشعر العربي، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق بغداد ط3، ص43.

(2) العيد. في معرفة النص، ص92.

(3) المرجع نفسه، ص95.

إن تفاعل الإنسان مع الزمن يمثل الزمن الشخصي، وتفاعله معه من خلال المجموعة يمثل الزمن الجماعي، من هنا كان الزمن زاوية نظر جديدة للإبداع، ومدخل لتحديد علاقة المبدع بالكون، وبنفسه، وبمحيطه، وكيفية تعامله مع الواقع، وبهذا الوصف نلاحظ التحام الزمن بالإنسان، ليصبح مدركا نفسيا، شيئا متأصلا في أعماقه، ويبدو ذا خصائص غير موضوعية على الإطلاق، يرتبط وجوده بوجود الذات، ويتلون بأحاسيسها. إن هذه الحالة، تدفع بالذات إلى درجة من الانهيار، إحساس بالغربة والوحدة القاتلة صورة للإنسانية المهزومة المتأزمة، والتي لا تجد أمامها سوى الحلم. هو إذن الزمن النفسي يكثف غربة الفرد، ويطبق سياجه السميك عليها بلا رحمة، ويلون وجوده بمعاني الحزن والألم والضياع الدائم، والمصير المجهول. وبقدر ما تشرق صورة الماضي في حياة الشخوص، فإن صورة الآتي تبدو مظلمة، ليتقابل الماضي مع الآتي في ثنائية الحزن والفرح، وفي التعامل مع هذا الصنف من الزمن تنتفي وحدات قياسه وتغيب أبعاده الموضوعية، و المنطقية؛ لتقوم بدلا منه إشارات ذاتية، وألوان نفسية خاصة سار فيها الزمن رجراجا، وكانت الأهواء والانفعالات وحدها علة استحضاره، ومحددة لمنطقه؛ ولذلك بدا مقاسه مطاطيا زئبقيا كما جاء هذا الزمن معقدا، في اختزاله الذاتي بالموضوعي، فيبدو على صفة من الغرابة، لما يسببه من توتر وانفعالات، لكننا في الوقت نفسه نشعر بأنه معبر عن إحساس، هو صدى وعي مخصوص، وصورة وعي معقد، تتداخل فيه الأزمنة والأمكنة والأحداث؛ لذا كان من الطبيعي إذن، أن تتأسّس خيوط الرؤية على نسيج الرؤيا في النص، وأن ترتكز هذه الأخيرة على معالم واضحة في المخيال والذاكرة، بعلاقتهما مع المعرفة التاريخية القائمة في الحاضر، ومع التاريخية المعرفية المحتملة في المستقبل. ويطرح هذا التأسيس نظام علاقات النص بشكل متواشج مع لغته وحركاته؛ لتتبنى من خلال ذلك منظومة علاقات تُحمَّلُ على أزمنة النص الخاصة؛ لتؤلّف تلك البنى مجتمعةً بنية النص الشعري.

فحراك المخيال والذاكرة مرتهن بحراك الزمن، وعندما نسقط عنصر الزمن الشعري عنهما يصبحان ضرباً من الهلوسات، وتواشج الرؤية والرؤيا مع الفضاء الزمني يشكل علاقة حيوية في تحريك النص الشعري، إذ عندما يُنظر إليهما بمعزل عن أزمنتهما

يصبحان نموذجاً هذيانياً لخطابٍ أيديولوجي ما، ومثل ذلك ينطبق على اللغة، فالدوال خارج الانزياح الشعري لدلالاتها، والمرتبط بحركية الأزمنة يجعلها مجرد قول، أو خطاب، أو مقولة، وينطبق ذلك على كل حركات النص الشعري ونظام علاقته، بحيث يصبح حراك أزمنة الشعر هو الحامل الحقيقي لأبعاد النص. وحراك الماضي من بين هذه الحراكات وهو يفيد وقوع الحدث، أو حدوثه مطلقا، فهو يدل على التحقيق؛ لانقطاع الزمن في الحال؛ لأنه دل على حدوث شيء قبل زمن التكلم، وقد يأتي الفعل في صيغة الماضي ويحمل دلالات الحال أو الاستمرار، أو الاستقبال، فالماضي ينصرف إلى معنى الحال وقد أوقعها المتكلم في الماضي للدلالة على صدق المراد وتأكيد العزم، ومن خلال هذه المعادلة يمكن الدخول في الزمن المطلق، أي اللازمن الذي يتحدد من خلال التوحد التام، بين الماضي والمستقبل، أي أن يصبح الماضي مستقبلا، والمستقبل ماضيا، ولكن دون أن تكون ثمة حدود فاصلة بين الطرفين، أي الماضي والمستقبل ليسا طرفين لمستقيم يسير إلى الأمام، وإنما هما متركبان على خط منحن مغلق أي محيط دائرة. وإذا اعتمدنا إحداثيات هذه الدائرة كنقاط فإن في كل نقطة منها ماض ومستقبل، وكل منهما يحول الآخر إليه، والحاضر هو لحظة التواصل الآنية المتمركزة في مركز النقطة، ودائما نلاحظ أن نقطة المستقبل هي التي نراها عندما تتحول إلى ماض.

والمستقبل هو العدم المجهول الذي نحاول الوصول إليه والكشف عنه، والسؤال: هل يمكننا إلغاء الماضي والاكتفاء بالمستقبل؟ وبذلك يصبح المستقبل بتوحده مع الماضي صورة مركبة تتلاشى فيها الأبعاد الفيزيائية[1]. وإذا كان الزمن = الماضي ـ الحاضر ـ المستقبل، فإن الانصهار في هذه الأزمنة والتماهي فيها هو نقطة الخلود التي نبحث عنها، ولكن كيف نصل إلى هذه الحالة أي كيف نصل إلى الخلود ؟!. وهنا علينا أن نفهم الحالات التي تتداخل، وتتماهى في ذواتنا الداخلية، وحينها لابد لنا أن نغوص قليلا في لا شعورنا، الذي لا يخضع للواقع، ولا المنطق العقلي، ولا الزمان، ولا المكان، إنما يعتمد مجموعة من الذكريات، والدوافع التي تدفع بنا لسلوك لا إرادي

(1) عكاشة، محمد. 2005. التحليل اللغوي في ضوء علم الدلالة، دار النشر للجامعات، القاهرة، ص101.

تحركه دوافعنا اللاشعورية تلك، ومن خلال هذا الاضطراب النفسي يمكن أن نصل إلى المنطق، والواقع، والحقائق، وكذا الأمر بالنسبة للمستقبل الذي علينا أن نصل إليه بطريقة لا تعتمد التخطيط المسبق، أو المعرفة المنجزة، وبنفس طريقة الغوص في اللاشعور، والعوامل الانفعالية المتصارعة نصل إلى ما نريد، وأثناء المسير يمكننا أن نقذف ما لا يهمنا إلى الخلف، ونتابع كمسيرة الشهاب في السماء يجرف معه كل ما في طريقه، ثم يتخلص مما لا يحتاج إليه دون أن يتوقف.

لذلك لابد لنا من الخروج عن جميع العلاقات، التي تحكمنا، وتحكم مراحلنا النمائية، ولابد لنا من الابتعاد عن المعارف السابقة، التي تزودنا بثقل فوق ثقلنا، لنتمكن من تحصيلها في زمن يكشف لنا عنها؛ لنحافظ على دافع البقاء، والخلود؛ فنتخلص من هواجسنا وصراعاتنا، بحيث يمثل لنا الماضي: مرتكزا للاندفاع إلى الإمام فقط، ولا يستمر معنا خلال مسيرتنا المستقبلية. "ومحمود درويش" يلقي بنفسه عميقاً في اللغة، بكامل نصاعتها، وتوهّجها، حيث تتكشف على أسئلة مأزومة، تكشف بدورها عن واقع أكثر تأزّماً.. أسئلةٍ تحمل إجاباتها فيها، غير أن هذه الإجابات، تتقلب بدورها لتصبح أكثر غموضاً، وإمعاناً في التخفّي، ومع ذلك فشعر "درويش" أنيق ظاهر غير موغل في مغيبات، أو ميتافيزيقيات، أو بلاغة معرقلة لبساطة المعنى ووضوحه.. شعره يحمل من الطزاجة ما يجعله حاضراً ، ومصوَّراً، وموسيقياً – جملة شعرية جارحة ولذيذة ...تشظيك بيأس قاتل، وتلملمك بإيمان قوي– شعرية لها عذوبة قبلة الوداع، لكنها بطعم الرحيل.

2.3 العودة إلى الماضي:

إن التقدم الاجتماعي يعتمد على ارتباط المجتمع بتقاليده وذكرياته الماضية، ومدى ارتباط هذه الذاكرة بالأداء الأدبي قائم على مدى تأثيرها في النص، فالذاكرة الجماعية تطغى على الفردية في بعض النصوص،وفي بعضها الآخر يحدث العكس. ويقدم الشاعر "محمود درويش" أنموذجا حيا للشعر الفلسطيني الحديث، وهو الذي يعتصره ألم الأم /الأرض، و لم يبق له إلا أن يلملم جدائل الشمس، التي قصها طول الانتظار يصنع من الشعر ذاكرته، وذاكرة الفلسطينيين،وذاكرة الوطن المتحرك، من منفى إلى

منفى. فقد نجح في تحمل عبء هذه الصفة أو الكناية، من غير أن يتخلى عنها لحظة، بل عمّق هذه الصفة حتى أضحت مغروسة في تراب الماضي والحاضر، فلي أن أقول إنه سارق النار ومضرمها، فهو مفجر الصمت حينا، وهو المصغي إلى الصمت حينا آخر.. متجذرا كما الهوية في أرض محاصر كل من فيها، وزمن ألقي به الفلسطينيون على هامش الزمن. ليحمل "درويش" مفتاح قضيته ويمضى مقبلا ما بقي من هذا الوطن، ومقدما لوحة تراجيدية لا تكاد تكون إلا مظلمة للذاكرة الفلسطينية. يعبر "درويش" عن عذاباته بعيدا عن البيت الحقيقي، فيقول: " على قلق أنا على قلق..... أحوم كالنحلة الملعونة، ولا أريد لعسل الكتابة أن تغريني بالهتاف، لمصادر الشقاء العام، والشخصي، الذي يغدق علينا إيقاع السحرة، كفى هوسا فإن بيتا واحدا من خشب، أو قصب، أو حجر، خير لي من مباني هوميروس، ودانتي، وأبي تمام"[1].

فكان لزاما عليه أن ينظر للوراء، لنبصره وهو يلتفت في قصيدة " من فضة الموت الذي لا موت فيه " إلى تلك الحقبة المنسية من هذه الذكريات والأمكنة التي يستحضرها "محمود" في المشهد الافتراضي للعودة، والتي تصح أن تكون مبتدأ، وكأنه يرفض المآل، الذي يصير معه مجد الشعر بديلا للمجد الشخصي/ مجد الشاعر/ الشعب / الوطن :

"........... أغنية

لتمجد العبث الشقي، في ما ليس يدرك، أغنية

ترسي، لتعرف نفسها، قانون غبطتها وترحل

لقراءة أخرى تراها عكس ما كانت تشير ولا تشير

هي أغنية

هي أغنية[2]

وفي " ورد أقل" أراد "درويش" أن يقارب المكان بالشعر نفسه، أراد أن يمتطيه؛ ليعبر به إلى مشارف البيت الحقيقي؛ ليبدأ مشروعه الآتي بالرحيل على صهوة الكلمة،

---

(1) درويش؛ القاسم. الرسائل المتبادلة مع سميح القاسم، ص79.

(2) درويش، الديوان، هي أغنية، ص483-484.

حيث يعيد تركيب عناصر الرحلة / العودة، ولعل عناوين القصائد في الديوان تحدد مفارز هذه الرحلة: سأقطع هذا الطريق، ما زال في الدرب درب، إذا كان لي أن أعيد البداية، على هذه الأرض، نسير إلى بلد، نسافر كالناس، مطار أثينا، أقول كلاما كثيرا، يحق لنا أن نحب الخريف، القطار الأخير توقف، على السفح، أعلى من البحر، يعانق قاتله، تخالفنا الريح، صهيل على السفح، سيأتي برابرة آخرون يحبونني ميتا، عندما يذهب الشهداء إلى النوم، هنالك ليل، ذهبنا إلى عدن، وفي الشام شام، بكى الناي، أفي مثل هذا النشيد نخاف على حلم، هنا تنتهي رحلة الطيران، رأيت الوداع الأخير، وداعا لما سوف يأتي، لديني..... لأعرف، لصوص المدافن، قريبا من السور، هنا نحن قرب هناك، لأول مرة يرى البحر، يمثل دوري الأخير، بقاياك للصقر، أنا يوسف يا أبي، يطول العشاء الأخير، الهي لماذا تخليت عني، أريد مزيدا من العمر، ألا تستطيعين أن تطفئي قمرا، خريف جديد لامرأة النار، سيأتي الشتاء الذي كان، يعلمني الحب ألا أحب، خسرنا ولم يربح الحب، سأمدح هذا الصباح، سماء لبحر، أستطيع الكلام عن الحب، ونحن نحب الحياة، نؤرخ أيامنا بالفراش[1].

في هذا الديوان يراجع "درويش" مرحلته وتجربته الشعرية. فقد كان الخروج من بيروت، يمثل باعثا للعودة إلى المكان الأول البيت الحقيقي، حيث الذكريات الأولى، في قراءة أخرى لما كان........ ورصد للمكان بوصفه مخزنا للذكريات حيث "تعد البنية المكانية من أبرز العناصر البنائية، التي أخذ يعتمد عليها الشاعر الحديث في تشكيل نصه الشعري، مستحدثا من العلامة غير اللغوية وسيلة تعبيرية؛ لإنتاج الدلالة النصية مشيدًا بذلك جسرًا من جسور التواصل والألفة بين القارئ والنص"[2]. لتشكل المأساة معينا لا ينضب يمد الأدباء والشعراء، بأروع ما أبدعوا، وأعذب ما غنوا، ولا تزال المأساة وما خلفته من فواجع مصدرا للوحي، ونبعا للإلهام في الشعر المعاصر[3]، فقد اضطر "درويش" في العام 1971م، وهو عاشق فلسطين، أن يرحل عن الوطن،

---

(1) درويش، الديوان، ورد أقل، ص487–510.

(2) الرواشدة، أميمة. 2004م. شعرية الانزياح، منشورات أمانة عمان الكبرى، عمان، ص171.

(3) السوافيري، كامل. 1979م. الأدب العربي المعاصر في فلسطين (من سنة 1860م–1960م)، دار المعارف، ص88.

ليرحل درويش، ولكن الوطن بمقتنياته ومفرداته وثيماته لم يبرح أرض الشاعر أرض اللغة / الذاكرة / القصيدة. لم يرحل الوطن لأنه لم يكن يوما إلا الامتداد والوجود والهوية، وآثر إلا أن يكتري له مسكنا فسيحا في ذاكرة الشاعر وقلبه؛ لتبقى فلسطين – على الدوام – الأم والحبيبة والملهمة، فلم تفلح ممارسات سلطات الاحتلال بإرهابها وترحيلها القسري في ثني "درويش"،ورفاقه عن التفكير مرارا وتكرارا في حق العودة كفعل مضاد في وجه التهجير، والترحيل، والإقصاء .

يقول "درويش" في قصيدة (أنا من هناك) :

أنا من هناك، ولي ذكريات، ولدت كما يولد الناس، لي والدة

وبيت كثير النوافذ، لي أخوة، أصدقاء، وسجن بنافذة باردة

ولي قمر في أقاصي الكلام، ورزق الطيور، وزيتونة خالدة(1).

إن العودة– كما يراها "درويش" – ليست عودة اعتباطية، بل هي في سبيل رسم ملامح المستقبل، للوصول إلى الفردوس المفقود /الهدف والوطن، رغم ما يعترض الطريق، ويسد سبله، وقلة الورد:

هنالك ليل أشد سوادا..... هناك ورد أقل

سينقسم الدرب أكثر مما رأينا، سينشق سهل

وينهد سفح علينا، وينقض جرح علينا وينفض أهل(2)

والشاعر مصر على مواصلة الطريق، ومتابعة مجرى النشيد ووروده هي السبيل إلى الجليل، وسيتابع مجرى النشيد، ولو أن ورده أقل:

حنيني يئن إلى أي شيء، حنيني يصوبني قاتلا أو قتيل

وما زال في الدرب درب لنمشي ونمشي، إلى أين تأخذني الأسئلة

أنا من هنا، وأنا من هناك، ولست هناك، ولست هنا

سأرمي كثيرا من الورد قبل الوصول إلى وردة في الجليل "(3)

---

(1) درويش، الديوان، أنا من هناك، ورد أقل، ص488.

(2) درويش، ورد أقل، ص496.

(3) المرجع نفسه، ص487.

يتابع "درويش" مسيرته صوب وطن يرسمه بالكلمات الندية، عبر طريق مجازية يعبدها بورده وشعره، ويقول "درويش" في ذلك نثرا: " وطبعا بهذا المعنى، بمعنى الوعي تصبح فلسطين أبعد مما كانت في السابق، وبالتالي تصبح القصيدة أكثر شقاوة ومعاناة في سيرها على الطريق المجازي كما نسميه طريق فلسطين، لا بد لكل نشيد، لكل قصيدة في العالم من طريق ما، وهذا لا يتعلق بإقليمية الشعراء، أووطنية، أو قومية، وإنما لا بد من مسار طريق لأي غناء. الغجري المسافر من قرطبة إلى أشبيلية هذا أيضا طريق، اللبناني المسافر إلى الجنوب له طريق "[1]؛ لذلك يصدح قائلا:

" ألا بد من مسرح يا أبي ؟

فقال ولا من شاعر في الطريق إلى قرطبة

وحيدا........... وحيدا يسير إلى قرطبة

ووحدي أصدقه حين يكذب، مثلي....ما أكذبه "[2]

ومنذ البدايات الشعرية "ودرويش" يحث الخطى باتجاه تجسيد الذاكرة الفلسطينية، التي أنهكت خاصرة فلسطين و نفضت غلائلها على مساحات الفلسطينيين. فكانت انطلاقته المدوية من " بطاقة هوية" من ديوانه " أوراق الزيتون"، تلك الانطلاقة التي دوت كلماتها في كل شبر عربي. حيث يجسد الشاعر معاني الصمود، والتشبث بالأرض الحبيبة، التي أخذت طابع الأم؛ لتشكل العودة إلى الماضي العتبة الأساس، وكان حريا بها أن تبعث على على الدهشة والتأمل؛ للخلاص من العادي والمألوف؛ للخروج بالقصيدة/ الشاعر.. إلى طقوس شعرية تناجي سؤال الوجود، وسؤال اللغة، والقصيدة، على حد سواء، فالماضي هو الجرح والوطن، وهو الأمل والبسمة، وهو الطلقة والبندقية. ولعل من أبرز الملامح الجمالية والدلالية اللافتة، هو الملمح التسجيلي والوثائقي، الذي يعنى بإبراز المشهد والتقاطه، بعفويته، وطزاجته، ومحاولة رصده؛ ليكون جدارية ناطقة بجراح الفلسطيني، وجراح أمه الأرض، كشاهد على لحظة تاريخية وإنسانية . فيقول فيها:

سجل

---

(1) فاضل، حوار مع محمود درويش، الحوادث، بغداد، 1985/12/27م، ص48.

(2) درويش، الديوان، ورد أقل، ص503.

أنا عربي

أنا اسم بلا لقب

صبور في بلاد كل ما فيها

يعيض بفورة الغضب

جذوري

قبل ميلاد الزمان رست

وقبل تفتح الحقب

وقبل السرو والزيتون

وقبل ترعرع العشب[1].

ويبدو جليا حضور الذاكرة الجماعية، التي تظهر في التأصل الجماعي للفلسطينيين، من خلال منظومة من المفاهيم التي كونت هذه الذاكرة الجماعية: كالضياع، والحلم بالعودة، والجراح التي ألمت بهم، في وطن هو منفى، وفي منفى هو وطن، بالإضافة إلى رموز شكلت واقعا معيشا مثل: الخيمة، والمرايا، والبحر، والميناء، وأيضا امتلاء هذه الذاكرة بالحنين، ونشيد البقاء الأزلي، أما ما يشد الفلسطيني إلى وطنه هنا فهوحب يسكن أضلعه مولود بالفطرة . وفي نفس القصيدة يعود؛ ليقول:

وعنواني:

أنا من قرية عزلاء..منسية

شوارعها بلا أسماء

وكل رجالها.. في الحقل والمحجر

فهل تغضب؟[2].

ودرويش" هنا هو الناطق باسم الجماعة، المعبر عما يختلج في صدورهم؛ لأن المرجعية واحدة، "وهي ينابيع الذاكرة الجمعية، لتتعمق الدعوة من أجل العودة إلى البدايات وتتجذر، حيث التمسك بالأرض، وحينذاك يتشكل مشهد الأرض: صورة الأب

---

(1) درويش، الديوان، أوراق الزيتون، ص35.

(2) المرجع نفسه، ص37.

الفلاح البسيط، وكأنه التاريخ الذي يفلح الأرض، التي أمست حقل جراح تنبت جراحات جديدة، ليرتقي المشهد بالأرض أو بعبارة أدق ترتقي هي بالمشهد، وقد أصبح لها من المهابة والحضور، ما ارتقى بها لتكون قيمة تحمل بعدا متعدد الاتجاهات، فهي التي تحمل الذكريات وتصونها، بصمودها، وشجرها، وحجرها، وسهلها، وجبلها، فهي موجودات أخذت تحمل صفات الثبات، والمواجهة، وتحمل الأمانة بوفاء وإخلاص؛ لتغدو بديلا عن الجحافل المهزومة، والواقع المرير؛ لذا نبتت وترعرعت تلك العلاقة الوطيدة بين الفلسطيني وأرضه، فانجبلا معا في وجه التحدي، وعلى صهوة الذاكرة يتمسك "درويش" بتلابيب أرضه، ويرتحل بها بعيدا عن أصوات القنابل، ودوي المدافع، ورعب الدبابة، التي تعكر صفو أرضه، فتركيزه على قيمة الفلاح رد أولي يمكن أن يتخذه الشاعر ومعه شعبه؛ لمواجهة واقع كل مافيه تضليل الفلسطيني، ومصادرة ممتلكاته وكسبه الإنساني والثقافي والاجتماعي، حتى ماءه وهواءه. في واقع كهذا، أضحت القيم الاجتماعية، والأيدلوجية حاجزا اجتماعيا كثيفا في مواجهة العدوان. هكذا تسير قصيدة بطاقة هوية باتجاه واحد من البداية حتى النهاية يرسم بها الشاعر اتجاه الإطار القومي للمقاومة، فالفرد المنبعث على ارض فلسطين، هو كل العرب الذين يجدون أنفسهم دون سابق إنذار أنهم مطالبون بتلبية نداء الأرض /الأم / الأمة، في وصف عميق لظاهرة الصمود.

ولعل لعبة الضمائر التي تنبعث من عمق الخطاب الشعري، بل يقوم عليها هذا الخطاب، وبشكل بارزٍ، حيث الصراع واضحاً بين مختلف الضمائر، ستؤدي إلى الانصهار الكليّ: أنا / هي / هو /، يفضي إلى حالة من الحبّ الشبقي نجد ذلك في قصيدة " ليلٌ يفيض من الجسد ":

"من أنا بعد عينين لوزتين ؟ يقول الغريبْ
من أنا بعد منفاك فيّ ؟ تقول الغريبةْ.
إذنْ، حسناً، فلنكنْ حذرَين لئلا
نحرّك ملحَ البحار القديمة في جسدٍ يتذكّر...
كانتْ تعيد له جسداً ساخناً،
ويعيد لها جسداً ساخناً.

هكذا يترك العاشقان الغريبان حبّهما
فوضويّاً، كما يتركان ثيابهما الداخلية
بين زهور الملاءات[1]

إنّ آلية التذكر التي ينتجعها درويش، تعادل بين الحبّ والجنس في هذا اللقاء، بحيث يصبح كلّ واحد منهما وجهاً للآخر، على سرير غريب، لعاشقين غريبين.. إن هذا اللقاء بين الشاعر، وفتاته، هو اللقاء المنتظر، والمرتقب بين الذات، و موضوعها، والأنا بآخرها، في حالة شبه صوفية.. يقول:

" – يا حبيبيَ، لو كان لي
أن أكونَ صبيّاً... لكنتُكَ أنتَ
– ولو كان لي أن أكون فتاةً
لكنتُكِ أنتِ !
...
وتبكي، لتقطع غاباتِها في الرحيل
الطويلِ إلى ذاتها: من أنا ؟ "[2]

والحوار يعود بنا مرة أخرى إلى ربوع الطفولة، التي أصبحت هاجسا يلح على الشاعر حيثما حل، وأينما ارتحل، فهو يشي بالبعد الطفوليّ الذي يحمله كلّ منهما.. صبياً / فتاةً، فهي لم تقل رجلاً، وهو لم يقلْ امرأة.. وكأنّ اللقاء أشبه بلقاء طفلين معا، الذي ينتهي بلا شيء، وكأنّ شيئاً لم يكنْ.. فبكاء الفتاة وسيلة؛ لقطع طريقٍ طويلٍ إلى سؤال الأبديّة الذي لا ينتهي: من أنا ؟ سؤال يفضي إلى ضياع، وضياع يفضي إلى ضياع آخر. والضائع الغريب لا يجد ملجأً سوى الضياع في الآخر؛ ولهذا نجد الشاعر في قصيدته التالية: " للغجرية سماءٌ مدرّبةٌ " يبحث عن حالة من الحرية المطلقة، إذا ما علمنا أن موضوعة الغجر موضوعة متحررة، ومتفلتة تحمل رمزية التنقل في إيقاع متحرر من الضوابط والقوانين:

"غيمة حملتْها اليماماتُ من نومها

(1) درويش، الديوان، لماذا تركت الحصان وحيداً، ص643.
(2) المرجع نفسه، ص644.

هل تعود غداً ؟ لا. يقولون: لا
ترجع الغجريّة. لا تعبر الغجريّة في بلدٍ
مرّتين..."[1]

إن استحضار الموضوعة الغجرية، لما لها من ارتباط بالحياة والبحث الدؤوب عن الحرية يوازي (موضوعيا) ما تختلج به ذات الشاعر الباحثة عن نصفها المفقود، عن كيانها المستلب،عن هويتها المصادرة،عن وجودها الذي قضت مضاجعه نوبات التشرد، والتهجير، وألم النكسات. والنكبات دافعٌ للشاعر؛ للبحث عن ذاته الضائعة، بين الحاضر والماضي، بين الأنا والآخر، بين ذاكرة فرديّة، وذاكرة جمعيّة، مازالت تحفر في نفسه عميقاً عميقاً... وتأتي قصيدة "تمارين أولى على جيتارة أسبانية "، خطاباً معلناً، لثنائية مريرة تحرق نفس الشاعر، وتلقيه في مهبّ الذكرى.. يقول:

"لا شيءَ يأخذ منكِ أندلسَ الزمانِ
ولا سمرقند الزمانْ
إلا خطى النهوندِ:
تلك غزالة سبقتْ جنازتها
وطارتْ في مهبّ الأقحوانْ
يا حبّ ! يا مرضي المريضَ
كفى، كفى !
لا تنسَ قبركَ مرة أخرى على فرسي،
ستذبحنا هنا جيتارتانْ "[2]

إن الحبّ الذي يسكن في وجدان الشاعر، هو السكين، وهو القاتل، وهو المقتول، فهو بين تركه وإخراجه، وفي كلا الحالتين، يقف الحبّ قاتلاً ومقتولاً معاً.. لا شك أن الشاعر في عودته إلى الماضي مسكون بذكرياته، التي تبعث فيه أملا بالعودة إلى تلك البدايات، فهو يتحدث عن قصيدة: احن إلى خبز أمي قائلا: " تكوّن لديّ شعور بأنّ أمي تكرهني. كان هذا عقدة أو شبه عقدة. ولم أعلم أنّه ليس صحيحًا إلا حين دخلت

---

(1) درويش، لماذا تركت الحصان وحيداً، ص646.

(2) المرجع نفسه، ص648.

السجن للمرة الأولى، وأنا في السادسة عشرة من عمري. زارتني أمي في السجن وحملت لي قهوة، واحتضنتني وقبلتني. فعلمت أنّ أمي لا تكرهني. كتبت " أحنّ إلى خبز أمي" قصيدة مصالحة معها"[1]. فهي موجهة إلى أمه دون أن تحمل اعتبارات رمزية، وإن كانت قصائده تحمل هذا البعد في مواطن كثيرة:" أريد أن ينظر إليّ من دون أن أحمّل أعباء رمزية مبالغًا فيها، ولكن يشرفني أن ينظر إلى صوتي الشخصي، وكأنه أكثر من صوت، أو أنّ "أناي" الشعرية لا تمثل ذاتي فقط، وإنما الذات الجماعية أيضًا"[2]. وعادة ما يعود "درويش" ريثما ينتهي من خطبة الانتصار، حتى يفاجئنا كعادته، فيعود "محمودُ" إلى "محمود"، حيث الوجعُ والقلبُ القتيل، وحطام المكان والرحيل.

من هنا استحق لقبة "المهاجر" بامتياز إذا ما نظرنا إلى تجربته الشعرية بعمق وقد بدأت هجرته، منذ سن السادسة عندما طُرد من قريته البروة عام 1948م؛ ليرحل إلى "بيروت"، ثم "قبرص"، ثم "باريس"، ثم "موسكو"، "وتونس"، "والقاهرة "، "وعمان"، وكانت هجرة في الزمان، والمكان، والنفس، والحياة، واللغة، وعبر هذه المعاني طوف في ديوانه الأول "أوراق الزيتون"، الذي يمثل سيرة ذاتية استباقية "لدرويش"، إلى آخر هجراته في ديوانه جدارية الذي جسد فيه مرحلة الموت، والهوية، والذات.

3.3 الرفض:

للشخص الذي يشعر بأنه مضيق عليه، سواء جسميا، أو نفسيا، حق يتقاضاه، وعمل من الطبيعي أن يقوم به، عليه أن يحمي نفسه، ولذا فقد يحصر همه في مجرد الدفاع والحفاظ، أو يحاول شق طريق ضيق له خارج الحيز الذي حصر فيه، أو يناشد الناس أن يفسحوا له السبيل للخلاص، أو يخرج عنوة في هجوم مضاد، وهو حين يحصر وعيه، وطاقته في هذا الجهد الدفاعي، لن يدع اهتمامه يتناول ميادين الاختبار الواسعة في آن واحد، ولن يحصر همه في مشروع جديد مبدع يخرج به عن حدوده

---

(1) بيضون، عباس. "التراجيديا الفلسطينية ستجد تعبيرها الأرقى"، مشارف، ع3، حيفا، 1995، ص72.

(2) المرجع نفسه، ص70.

الضيقة مجردا أمام المشكلة المزمع حلها، أو المادة المراد تكييفها، أو الصلات المنوي إقامتها، والاستمتاع بها[1].

إن ما يتوصف به الشاعر، بوصفه مميزا بالوعي، والعقل، يجعل منه حاملا لتصوراته ومدافعا عنها، إذ تضحى هذه التصورات ملكا للجماعة، بوصفه مدافعا عنهم، وممثلا لهم؛ فيحدث هذا التشابك مع نضج الوعي وتقدمه بين الرؤية الخاصة، التي يحملها الشاعر، والرؤى المضادة له، ويحدث أن يتم هذا التشابك بينه وبين واقعه، مع تنامي وعيه. والكون المحيط هو محط تأمل للشاعر، ويغدو التعامل معه بين الرفض والقبول، فقد يقبل الشاعر الذي يكون عليه الكون، أو يعترض عليه، وقد تناوشته مشاعر الخوف حينا، والاطمئنان حينا آخر، لذا فإن الكون برمته يصبح لدى الشاعر قصيدة يصوغ من خلالها أسطورته، وأسطورة القصيدة، إذا ما سلمنا أن لكل قصيدة أسطورتها الخاصة، وحينما يتحول الكون إلى قصيدة، فإن الشاعر حينها هو الذي يمارس لعبة المراوغة سواء على صعيد اللغة، التي تحمل في طيها الرحيل الزمني، أو على صعيد الايديولوجيا الفكرة، التي تصبح مطواعة تمكن الشاعر منها، وترخي له (العنان).

من هنا كان رفض الشاعر بغية تقديم مشروع إصلاحي، بوصفه رائيا يستشرف المستقبل، ويبصر الحاضر بعين الطائر. وهكذا فإن الشاعر ملزم بالتعامل مع ثنائية لا بد له من الخروج معها برؤية تكثف اللحظة العامة، ويجسد حضورها في لحظته الراهنة، أو الخاصة، فيخرج للعالم برؤيته وطرحه الذي قد يكون مع أو ضد ما يتلبس الحالة العامة، ولأن الواقع شديد التشابك والتعقيد، فقد كان على الشاعر أن يحل هذه الألغاز المحيرة، والتعامل معها؛ لتخليد لحظته الشعرية، التي يروم لها الخلود رغم هذه التشابكات والانحباسات والانتكاسات؛ لتكشف الرؤية الشعرية حينها عن مقاربة إنسانية للوجود الإنساني برمته عبر الوسيط اللغوي، بشعريته، وشرعيته الحاكمة.

---

(1) أوفر سترين، هاري بونارو. (د.ن). العقل المنطلق، ترجمة عبدالحميد ياسين، مراجعة فؤاد ترزي، دار الثقافة للطباعة، والنشر، والتوزيع، مؤسسة فرانك لين المساهمة للطباعة والنشر، بيروت، نيويورك، ص38.

هنا يكون الشاعر موزعا بين ثنائيتين، محكوما بهما، ويتحمل الشاعر مسؤولية الكشف؛ لالتصاق الشعر عبر مسيرته بالنبوة، التي تجعل من العمق الذاتي للشاعر مسرحا لانكشافات الخارج؛ فتصطبغ الرؤية الخاصة للشاعر بالرؤية الإنسانية في تماه للخروج بحل لحالة الالتباس، وقد يلبس الشاعر حالته – مسقطا حالته النفسية – على العمق الخارجي، وحينها تتلون القصيدة بما يتلبس الشاعر نفسه من رؤية قد تكون مضيئة أو قاتمة، وإذا كان الشاعر قد انساق لفترة طويلة من الزمن وراء آلة السلطة السياسية تكريسا لصورة نمطية للشاعر العربي – على وجه الخصوص– بوصفه مداحا متكسبا فإن الأمور بدأت بالانفراج، على يد شعراء الرفض أمثال : البياتي، فدوى طوقان، خليل حاوي، مظفر النواب، أمل دنقل، وصلاح عبدالصبور، والفيتوري، ودرويش، وأحمد مطر، وغيرهم، حيث أدخلوا فلسفة الرفض إلى قاموس الشعر الحديث منطلقين في ذلك، من خلافات جوهرية مع واقعهم، ولم يكن الرفض لمجرد الرفض، وإنما من اجل توظيفه؛ لخدمة رؤيتهم الجديدة؛ لطرح نوع من المواجهة، لما يراه الشاعر نوعا من الرفض، أو البحث، والتنبيه لطرق الإصلاح، تلك المواجهة التي تمثل شرارة للإبداع، يقول روللو ماي:" النظرية هي: أن الإبداع يحدث في فعل المواجهة، وينبغي فهمه على أساس أن هذه المواجهة هي مركزه "(1). وقد ينطلق الرفض من الموضوع المطروح – موضوع المكاشفة – أو من خلال ثيمات متداولة صور نمطية مرفوضة – أيقونات الرفض – والشاعر بالنهاية ينطبق عليه وصف الرفض أكثر من كونه متصالحا مع الواقع، باعتباره يؤدي رسالة إصلاحية.

من هنا تعددت أشكال الرفض، وموضوعاته، وتفاصيله، ما بين رفض الظلم، والقهر، والاستغلال، وكل ما يسبب آلام الإنسان، أو يشكل معيقا لوجوده، أو منغصا عليه لحظته الإنسانية. وتنوعت أساليب الشعراء في التعبير عنه(الرفض)، ما بين الصوت المرتفع الصاخب، والصرخة في وجه كل أسباب القهر الإنساني، والهمس المتفجر . إن مقاربة بين موضوعة الرفض من خلال الاستقراء الشعري تحيطنا علما بفكرة وعي الإنسان بواقعه، وبالتالي نتمكن من تلمس خيوط التقارب والتباعد، بين

---

(1) ماي، روللو. 1992م. شجاعة الإبداع، ترجمة: فؤاد كامل، دار سعاد الصباح، القاهرة ط1، ص91.

الشعر ومجتمعه ومحيطه. وبالتالي كان على الشاعر أن يطور أدواته الفنية، من خلال اللغة الرامزة حينا، واستخدام إمكانياتها التعبيرية من خلال وسائل، وأدوات الرفض حينا آخر؛ ليتشكل بالمجمل النص الرافض، المتكون من المعطيين: اللغوي الدلالي المباشر، والموضوعي المتأتي من الرؤية العامة للنص؛ لذا فقد استخدم شعراء الرفض أدوات النفي من مثل: (لا)، و(لن) كما في قصيدة (أحمد الزعتر) :

يا أحمد المولود من حجر وزعتر

ستقول: لا

جلدي عباءة كل فلاح سيأتي من حقول التبغ

كي يلغي العواصم

وتقول: لا

جسدي بيان القادمين من الصناعات الخفيفة

والتردد..... والملاحم

نحو اقتحام المرحلة

وتقول: لا(1)

إن استخدام لا الرافضة، والتي ترتبط بالصوت الشعري الناطق بها تستمد قوتها من الصيغ المتعددة الداخلة فيها، المنتجة دلالتها عبر تركيب يكشف نوعيها (النافية – الناهية)، وتعد النافية أقل خفوتا من حيث حدة الرفض من الناهية، كما أنها تأتي رد فعل على خطاب يوجه لقائلها، وفي الوقت الذي تحتاج فيه "لا النافية" لسياق يعني الرفض، قد لا تحقق المعنى بدونه، لا يتطلب ذلك لتحقق "لا الناهية" دلالة الرفض. من هنا فإن لا الناهية تقدم مستوى أعمق من الرفض المزدوج (الأنا والآخر). وعادة ما تستعاد صورة "درويش" الطفل؛ لتتجذر لغة الرفض التي لازمته منذ الطفولة، حيث تجذرت لغة جديدة في قاموسه الإنساني منذ الصغر من مثل : الحدود، اللجوء، الاحتلال، الوكالة، الصليب الأحمر، الراديو، العودة، فلسطين. كلُّ ذلك يجعل "درويشا" امتدادا متماهيا، بملامح فلسطينية، لتراث الاحتجاج والمقاومة العالميين، ابتداءً من تعبيراته الأولى في تاريخ الشعر العربي مع الصعاليك، وصولا إلى "ناظم

(1) درويش، الديوان، أعراس، ص309.

حكمت"، "وكارسيا لوركا"، "وأراغون"، "وبابلو نيرودا" وآخرين. و يظل الشعر، من الناحية الجمالية مُهدّدا بالانحسار، والاضمحلال ثم التلاشي والانتهاء، إذ لم يتجاوز الإخبارية، أو الأرشيفية بالمعنى الضيق. غير أن الرهان الجمالي مطروح بحدّة في شعر الرفض، ذلك أن الشاعر يلتزم بعقد شراكة مع واقعه، في الوقت نفسه، فقد تجاوز خطاب الإبلاغ البسيط، والخطاب البلاغي التقليدي. على أن وقع الجمالي يغدو تابعا أمام صراخ المضطهَد المقاوِم حين يعني البشرية جمعاء؛ لتتشكل منظومة الرفض المتمثلة ب: الجور، والاعتقال، والقتل، والاضطهاد، فهي ممارساتٌ لا إنسانية، وتساؤلات تتخطى بعيدا الحدود الجغرافية، لتغدو تعبيرا عن كلّ إنسان. وذلك ما يصنع رفعة شعر المقاومة، ونبْلَه، ونجد ذلك عند درويش في جل شعره، إلا أننا سنجد صوتا متعاليا في قصيدة الأرض، حين نلحظ الإصرار، والعزيمة، من خلال استخدام (لن) التي تكشف عن رؤية الصوت (المتكلم / السارد)، في مواجهة حتمية بين الإثبات (أنا الأرض)، والآخر المقتحم لحرمة الجدار اللغوي (لن تمروا)، لقد أصبح الرمز، مع ذلك، " واقعيا " لدى "درويش"، مما أتاح له التغنّي بالواقع وخدمته. وسنجد حينئذ أننا أمام طريقة؛ لفهم الواقع، والتعبير عنه، وإعادة خلقه. ولا يقتصر الأمر البتة، على آلية للتعبير ولا على طريقة جاهزة[1]:

لن تمروا
لن تمروا ! [2]
أيها العابرون على جسدي
لن تمروا
أنا الأرض في جسد
لن تمروا
أنا الأرض في صحوها
لن تمروا

---

(1) عنكر، حكيم، حوار محمود درويش للمساء المغربية، هناك إفراط في التأويل السياسي لقصائدي، المساء 2008/06/25م.
(2) درويش، الديوان، أعراس، ص324.

أنا الأرض. يا أيها العابرون على الأرض في صحوها
لن تمروا

لقد تسببت صدمة الخراب التي حلت بفلسطين، وتركت آثارها النازفة على محيا "درويش"، في إثارة جملة من الأسئلة التي أخذت تلاحقه بإلحاح فهي – أي فلسطين – لم تستقبله بما يليق؛ فتحولت لديه إلى منفى. وحينذاك أمست أرضه ليست بأرضه، فيما لم يقوَ أيضا على العودة إلى مسكنه. وبألم كبير، استوعب أن قريته وبيته دُمِّرا نهائيا؛ لتتولد لديه الأسئلة: كيف يتمُّ العمل على تدمير القرى؟ لِمَ يقوون على تدميرها؟ كيف يسعون إلى ترسيخ أنها لم توجد أبدا من قبل؟ كيف يتمُّ العمل على بناء قرى لا ماضي لها. من هنا يكون الاستفهام المجازي مسئولا عن طرح الأسئلة المباشرة، التي تكون بدورها أحد أهم ما يحققه النص الإبداعي،من خلال الحراك الذي تثيره في الوعي والتفكير، ويعد الاستفهام الاستنكاري أحد أهم أشكال الاستفهام المطروحة عبر النص الشعري الجديد، وتتوضع صيغ الاستفهام موزعة بين أسئلة كونية عن الهوية والوجود الإنساني، أو أسئلة تحقق في قضايا الإنسان المعاصر، يقول محمود درويش في قصيدته "جدارية":

"يا اسمي أين نحن الآن ؟
قل: ما الآن ما الغد ؟
ما الزمان وما المكان
وما القديم وما الجديد ؟
سنكون يوما ما نريد "[1]

لقد كان للنظرية الاجتماعية، في العقود الأخيرة على الأقل، الاهتمام مرارا بالانجذاب القومي، الذي تُحْدِثه الماركسية في المثقف العربي. ومحمود درويش ممن تأثروا بهذه الدائرة. حيث يعيد "درويش" التفكير في الماركسية بوصفها أداة للتطور، وسلاحا للمواجهة، والتعبير عن العقلانية الشاملة . فحسب "عبد الله العروي"، فإن الماركسية تمنح أيدولوجية قادرة على رفض التقليد بدون أن يظهر الرافض مستسلما لأوروبا، وقادرة أيضا على رفض شكل خاص من المجتمع الأوروبي. بالإضافة إلى

(1) درويش، الديوان، جدارية، ص16.

ذلك، فإن الفرد الذي يتبناها، ليس مجبرا كما هو الحال بالنسبة للمثقف، للاختيار بين الحقيقة الذاتية والمعتقد الشعبي، إذ لديه إمكانية ملاءمة المستويين بواسطة الممارسة[1]، فقد تطور الشعر العربي في خمسينات القرن الماضي، وأدى ذلك إلى الوصول بالقصيدة، إلى لغة اليومي، والدارج، والعادي، والتفصيلي، والنثري، والركيك، الذي يتنكب البلاغة، ويعزف عن الفصاحة، ويستعين بالتعبير التقريري المباشر عن تراجيديا الحياة اليومية للناس في بلاده.

إن التطور الشكلي في شعر "درويش" يرافقه مسرحة المأزق الفلسطيني، حيث انسداد الأفق في صور شعرية تعبر عن الإرهاق، وفقدان الأمل، والإحساس بالتراجيديا الفلسطينية، وقد قاربت عناصرها على الاكتمال. لذا فإن "درويشا" يفتح قصيدته على أفق المستقبل، ولكنه أفق غامض، في إعادة إنتاجية للتجربة الفلسطينية، والدم هو من يفتح تلك البداية الغامضة (ثمة ممر أخير، وعصافير بلغت بطيرانها سقف السماء، ونباتات تنفست هواءها الأخير، وحدود أخيرة)، في قراءة لمشهد الشتات حيث الوقوف عند الإحداثيات الصغيرة؛ للتعبير عن أكثر اللوحات التراجيدية الإنسانية ألما، حيث يجدل بفنية عالية ما هو وطني بالقومي، ثم يعطيه بعدا إنسانيا، لتصبح التجربة الفلسطينية وجها آخر من وجوه عذاب البشر على هذه الأرض، وتبقى الوظيفة الشعرية هي المهيمنة على القصيدة الغنائية السردية، وهي لا تطمس الوظيفة المرجعية، وتعمد إلى تدمير الواقع كما يرى بعض النقاد[2]. إن تجربة "درويش" بمجملها هي محاولة؛ لتخليد الهم الشخصي الممزوج بالذاكرة الجماعية،، وإضفاء معنى على هذه الحكاية من خلال تصعيد التجربة الفلسطينية، والبلوغ بها إلى أفق الأسطورة، والكشف عن البعد الملحمي فيها، بالشخوص والأحداث، وحشد الاستعارات، والصور المركبة، التي تزدحم في قصائده بدءا من (أوراق الزيتون) وصولا إلى (لا تعتذر عما فعلت)، وتحتل قصيدة

---

(1) العروي، عبدالله. 1992م. العرب والفكر التاريخي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ص171-203.

(2) انظر: شولز، روبرت، السيمياء والتأويل، ترجمة سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1994، ص86.

(تضيق بنا الأرض) موقعا متميزا في الواقع الممسرح عند "درويش "، كما سنجد في الأسطر التالية:

تضيق بنا الأرض. تحشرنا في الممر الأخير، فنخلع أعضاءنا ونمر
وتعصرنا الأرض. يا ليتنا قمحها كي نموت ونحيا. ويا ليتها أمنا
لترحمنا أمنا. ليتنا صور للصخور التي سوف يحملها حلمنا
مرايا. رأينا وجوه الذين سيقتلهم في الدفاع الأخير عن الروح آخرنا
بكينا على عيد أطفالهم. ورأينا وجوه الذين سيرمون أطفالنا
من نوافذ هذا الفضاء الأخير. مرايا سيصقلها نجمنا.
إلى أين نذهب بعد الحدود الأخيرة ؟ أين تطير العصافير بعد السماء الأخيرة أين
تنام النباتات بعد الهواء الأخير ؟ سنكتب أسماءنا بالبخار
الملون بالقرمزي سنقطع كف النشيد ليكمله لحمنا
هنا سنموت. هنا في الممر الأخير. هنا أو هنا سوف يغرس زيتونه، دمنا[(1)].

إن الاتجاه السليم، لنمو أي إنسان ينقله من مرحلة الطفولة المبكرة، التي كلها تلق لعطاء الآخرين، وفيها يعتبر عطاؤهم حقا له بالبديهة؛ ليصل به إلى مرحلة النضج التي فيها عطاء وأخذ، وفيها يشعر بالامتنان للفرصة التي تتيحها له[(2)]. وفي قصيدة " سرحان يشرب القهوة في الكافتيريا "، يغور صوت الراوي؛ ليصرخ صوت الشاعر مدُخلاً نفسه في قلب الرواية، وتتغيّر نبرة اللغة ؛ لتصبح أكثر توتّراً وكثافة، ويتداخل الحدث النفسيّ، والزمن الشعريّ، مع الحدث الواقعي الدراميّ ؛ ليتبادلا التأثير ببعضهما في جدل رائع تبلغ الشاعريّة فيه ذروتها، من حيث قبضها على سيولة الزمن، وجريان الحياة الخطيّ، الذي يتسرب؛ ليكرّس واقعاً جديداً، ومنفىً داخل الوطن، ويصبح سرحان قناعاً للشاعر:

وما كان حباً
يدان تقولان شيئاً وتنطفئان
قيود تلد

---

(1) ق: تضيق بنا الأرض، ورد أقل، الديوان، ص489.

(2) أوفر سترين، العقل المنطلق، ص187.

سجون تلد

منافٍ تلد

ونلتفّ باسمك

وما كان حباً

يدان تقولان شيئاً وتنطفئان

ونعرف، كنّا شعوباً، وصرنا حجارة

ونعرف، كنتِ بلاداً وصرت دخان

ونعرف أشياء أكثر

نعرف، لكنّ كل القيود القديمة

تصير أساور ورد

تصير بكارة

في المنافي الجديدة

ونلتفّ باسمكِ

وما كان حبّاً

يدان تقولان شيئاً وتنطفئان(1)

فلا نجد تعييناً لزمان ولا لمكان، لكنّ جملاً قصيرة متتابعة، ولغة كثيفة حملت ضمير المتكلّمين: " كنا، صرنا، نعرف، نلتف" جسّدت المحتوى المكاني، عبر استعارات متوالية تشير إلى ما يدلّ عليه دون تسميته، وتلتقي دلالاتها جميعاً .. ولكن سرعان ما تنطفئ بانطفاء اليدين في معنى الغياب، فالوطن الذي كان حاضراً يبتعد؛ ليخلّف فضاءً مسكوناً بالقيود تلد القيود، والسجون تلد السجون، والمنافي تلد المنافي، ووسط هذا المحتوى المكاني المغلق، ترد الاستعارة المركزيّة" نلتفّ باسمك" كفعل يمثّل الملاذ الأخير يلجأ إليه إنسان هذا المكان؛ ليدرأ عنه الغياب المطلق، ولتبزغ من هذه الاستعارة – بما تستدعيه من معان صوفيّة تستدعي بدورها روح المكان – نقطة مضيئة تكسر هذا الانغلاق، لتصير القيود القديمة: " أساور، وردا، وبكارة" .

---

(1) زبيب، قصيدة سرحان يشرب القهوة في الكافتيريا.

4.3 النكوص والحنين:

النكوص عودة إلى أشكال سابقة من النمو والتفكير وعلاقات الموضوع، ويشرح "فرويد" فكرة النكوص التي يقدمها في كتابه تفسير الأحلام (1899م)؛ لينبه إلى صفة أساسية في الأحلام، باعتبار أن فعل الحلم في جملته نكوص يعود به الحالم إلى أقدم أوضاعه، وهو بعث جديد لطفولته، وللدفعات التي تسيطر على هذه الطفولة، ولوسائل التعبير التي كانت في متناوله وقتها، ومن وراء هذه الطفولة الفردية طفولة النوع، وتطور الجنس البشري، الذي لا يخرج تطور الفرد، إلا أن يكون ترجيعه المختصر المتأثر بملابسات حياته العارضة. وكان "نيتشه" مصيبا إذ يقول: إن الحلم بقية من الإنسانية الأولى، ولنا أن نتوقع أن يقودنا النكوص في الأحلام إلى معرفة التراث الأول للإنسانية الأولى، فالأحلام وكذلك اللا عصبية تنبه من خلال النكوص، إلى المخلفات النفسية القديمة، ويفسر "فرويد" الهلاوس في الهستيريا والبارانويا، وكذلك الرؤى عند الأسوياء نفسيا، بأنها نكوصات، أي أفكار تحولت إلى صور، غير أن الأفكار، التي يصيبها هذا التحول، إنما هي المرتبطة أشد الارتباط بذكريات كبتت أو ظلت لا شعورية، والنكوص يفيد في ربط ظاهرة نعلمها من قبل، وله في نظرية تكوين الأعراض العصابية دور لا يقل أهمية عنه في نظرية الحلم، ويشتد الميل إلى النكوص تحت تأثير جذب الدافع المكبوت، وتدلل بحوث التحليل النفسي على أن النكوص في العصاب القهري يحدث للدوافع الغريزية إلى مرحلة جنسية سابقة، ويقوم هذا النكوص بنفس العمل الذي يقوم به الكبت(1).

وفي خواف الأماكن الفسيحة مثلا يحدث نكوص زمني إلى الطفولة، أو إلى الأيام قبل الولادة في الحالات المتطرفة، أي إلى زمن كان فيه الفرد في رحم أمه، ويفرق فرويد بين ثلاثة أنواع من النكوص:

1. النكوص الطبوغرافي، باتجاه الأفكار، والمشاعر نحو الأجهزة الحسية، وتنزع الأحلام إلى أن تصب محتواها الفكري في صورة حسية؛ لمقاومة تحول دون تقدم

---

(1) الحفني، المعجم الموسوعي للتحليل النفسي، ص642.

الفكرة إلى الشعور، وتتيح الحالات المرضية استثمار الأنظمة الإدراكية استثمارا هلوسيا كاملا في الأحلام.

2. النكوص الزمني، من حيث إن الأمر يتعلق بالرجوع إلى أبنية سيكولوجية أقدم عهدا.

3. النكوص الشكلي، حيث تحل أساليب بدائية من التعبير، والتصوير محل الأساليب المألوفة. وهذه الأنواع الثلاثة واحدة في جوهرها، وتقع مجتمعة في الغالبية الغالبة من الحالات، فالأقدم في الزمن هو في الوقت عينه البدائي في شكله، وهو الأقرب إلى الطرف الإدراكي من حيث الطبوغرافية النفسية[(1)].

والنكوص كما ذكرنا من أهم الخصائص السيكولوجية لعملية الحلم، وفي أحوال التهيجات الذاتية التي تطرأ على أعضاء الحس خلال النوم يحدث إحياء نكوصي للذكريات، التي تعمل عملها وراء الحلم، وييسر عامل الانفصال عن العالم الخارجي نكوص التصوير الحلمي[(2)]. ويمكن القول على سبيل المثال، أن الخبز عند "درويش" موتيف أساسي يحمل دلالات الوجود، وعلامة فارقة في تحديد هويته وانتمائه، ففي "تعاليم حورية " يذكر الشاعر:

ونسيت كيس الخبز(كان الخبز قمحيا)
ولم أصرخ لئلا أوقظ الحراس. حطتني
على كتفيك رائحة الندى يا ظبية فقدت
هناك كناسها وغزالها.. [(3)]

وهنا فإننا أمام مقصدية لا تخفى على البصير، إذ إن اللون يتجاوز المعنى المعجمي البريء؛ ليؤسس لفعل الحياة والوجود، وسنبصر التقابل بين فعل النسيان، و فعل التذكر المتمثل في التعليق" كان الخبز قمحيا". أي أنّ الشاعر يعرض إلى ثنائية العدم والوجود مجازًا، في هجرته الأولى إلى لبنان. أما القهوة، فقد خلدت "درويشا" مثلما خلدها فقابلته الوفاء بالوفاء، فجعل منها أيقونة لوجوده كما تمثّل ذلك في "ذاكرة

---

(1) الحفني، المعجم الموسوعي، ص642.

(2) المرجع نفسه، ص645.

(3) درويش، الديوان، ق: تعاليم حورية (لماذا تركت الحصان وحيداً)، ص622.

للنسيان"، حين يقول "درويش":" رائحة القهوة عودة إعادة إلى الشيء الأول؛ لأنها تتحدر من سلالة المكان الأول. هي رحلة بدأت من آلاف السنين وما زالت تعود، القهوة مكان القهوة مسام تسرب الداخل إلى الخارج، وانفصال يوحد ما لا يتوحد إلا فيها.... هي رائحة القهوة، هي ضد الفطام........ ثدي يرضع الرجال..." [1].

أحنّ إلى خبز أمي

وقهوة أمي

ولمسة أمي.. [2]

أما الأم فهي أيقونة مقدسة في الشعر العربي الحديث؛ لما تحمله من ثراء دلالي، وإيحاء رمزي يتجاوز الأبعاد المعجمية المعهودة، بالإضافة لذلك تحمل قداسة، ومهابة غارقة في مرجعياتها: التاريخية، والدينية، والاجتماعية إذ لم يوظّف – فيما نعتقد – اللفظ ذاته بدلالات غزلية إباحية[3]، وهي من أهم الرموز كثيرة الدوران في شعر "درويش": " واستطاع أن ينتزع هذه الشخصية، من إطارها الواقعي، إلى إطار رمزي جديد قام بابتكاره، وخلقه، فجردها من بعض صفاتها الآدمية وجعلها رمزاً لأرضه"[4]، فقدس كلّا منهما.

والقصيدة التي تحمل العنوان " إلى أمي " تدل على التناسلية، والتوالدية في الدلالة، التي تحفظ مسافة بين المرسل، من خلال الرسالة، والمرسل إليه (المتلقي)؛ ليظل ذلك التجاذب واليقين قائما، بين المعنى ودلالته، ويؤكد العنوان " إلى أمي" دلالة تتناسل، من مفهوم الرسالة وهي البعد؛ لأنالرسالة لا تكون، إلا إذا افترضنا مسافة فاصلة بين المرسل والمخاطب؛ لذلك يتأكد معنى البعد من العنوان، ولا يكون الحنين، إلا لبعيد أو لشيء نفتقده..... يؤكد ذلك البعد الفيزيائي "لأنا" الشاعر عن أمه، والبعد المعنوي.

---

(1) درويش، الديوان، ذاكرة للنسيان، ص20.

(2) درويش، الديوان، ق: إلى أمي، عاشق من فلسطين، ص49.

(3) انظر مثلاً، قباني، نزار،خمس رسائل إلى أمي، المجموعة الكاملة، منشورات نزار قباني، بيروت، ج1، ط13، 1993، ص529.

(4) أبو مراد، فتحي. 1994. الرمز الفني في شعر محمود درويش، أطروحة ماجستير، جامعة اليرموك، ص29.

ولفعل الحنين وظيفة تواصلية، إذ يربط الآني بالماضي، فينتج عن ذلك مفاضلة بينهما ترجح الماضي؛ لأنّ الآني يمثل حالة من الضيق/السجن، بينما يمثل الماضي حالة مثالية يحاول الشاعر أن يستردها، أو أن يبقيها في الذاكرة.

وحتما أن فعل الحنين يرتبط بالتذكر، وهي عمليةاستحضارللماضي؛ ليكون حاضرا جديدا، في عملية سير للوراء من خلال جر الزمن، إلى المنابع الأولى المتمثلة بحالات الخصب المفتقد، إذن الماضي هنا يغدو بديلا، لحالة الافتقاد، التي تضيق على الشاعر وأهله:

وتكبر فيّ الطفولة
يوما على صدر يوم

وفي سبيل ذلك يحن الشاعر إلى ثلاثة أشياء: الخبز والقهوة واللمسة :

أحنّ إلى خبز أمي
وقهوة أمي
ولمسة أمي
وتكبر فيّ الطفولة
يوما على صدر يوم
وأعشق عمري لأني
إذا مُتّ
أخجل من دمع أمي
خذيني، إذا عدت يوما
وشاحا لهدبك
وغطي عظامي بعشب
تعمد من طهر كعبك

لتأخذ المفردات أهميتها من واقع إضافتها إلى الأم، ويصبح لفعل التذكر حضور بطعم الخبز، ورائحة القهوة، ولمسة الأم، حيث تنتمي المفردات الثلاثة إلى أشيائه القديمة (مقتنيات منزله)، وهي محملة بحمولة شعورية دلالية عالية، فعلى مستوى

الشعور، فهي الرابط بينه، وبين الأرض، والطفولة، والحنين إلى الأم[1]. فيقابل "درويش"، بين الطفولة، والحاضر، جارا طفولته معه؛ لتتناسب تناسبًا طرديا مع حنينه. وهي مرآة محدبة تعكس كبر الألم الذي يحياه الشاعر، فهناك تلازمية، بين فعل الحنين، ومفردة الأم، بما تحمل من فيض دلالي يحيل إلى صدر الأم، ويفيد التوالي في السطر (يوما على صدر يوم) دلالة الاستمرار من جهة، أما لفظ صدر فيحيل إلى الحنان، وبما أن من دلالات الصدر (الحنان)، فحتما ستحيل الدلالة إلى موتيف الأم[2]، وهو حين يلتفت إلى أمه يتخلّى عن ذكر احتياجاته، فيجعلها قديسة تعمّد الشاعر لأن المعمودية تطهّر وحياة[3]، ويحاول الشاعر أن يرتبط ارتباطًا وثيقًا بأمه(وشدي وثاقي)، وقد تشير العبارة إلى معنيين متناقضين الأول: دلالة القيد والسجن، والثانية: دلالة الولادة وحبل السرة . يؤكد الدلالة الثانية: صورة الطفل الذي يمسك بذيل أمه، ثم أنّ خصلة الشعر قد تشير إلى القوة المستمدة منها كشمشون[4]، وقد نتلمس من عملية اللمس أيضّا إشارة تناصية إلى السيد المسيح ومعجزاته يدّلل العمّاد أيضا على هذا المعنى، وهو الولادة من جديد[5]. نستنتج إذن أن الزمن في فعل الحنين رديف للأم، وهذا التلازم هو ما يساعد الشاعر في الانتصار على عامل الزمن البطيء في السجن وهذه من آليات مقاومة الواقع ومواجهته:

وتكبر فيّ الطفولة
يوما على صدر يوم

في محاولة لسحب الماضي بمثاليته إلى الحاضر:

وأعشق عمري لأني
إذا مت

---

(1) عاشور، فهد ناصر. 2004م. التكرار في شعر محمود درويش، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت، ط1، ص206.

(2) انظر: ابن منظور، لسان العرب، مادة صدر.

(3) نجيب، أنطونيوس. 1988م. معجم اللاهوت الكتابي، دار المشرق، بيروت، ط2، ص75.

(4) عبدالملك، بطرس وآخرون. 1995م. قاموس الكتاب المقدس، دار الثقافة، بيروت، ص510.

(5) جان كوربون، جان. 1994م. معجم الإيمان المسيحي، دار المشرق، بيروت، ص471.

أخجل من دمع أمي

ويوظف الشاعر الفعل أعشق هنا للتأكيد على مقاومته للواقع، إذ يتمسك بعمره حتى ينتصر. دعاء للحظات الطفولة، التي تشكل ملاذ ذاكرة كل إنسان، حين يقسو الزمن الحاضر عليه، وحين تصبح الحياة صعبة خالية من الألفة. فمأساة الشاعر ولدت مع مأساة الوطن فكانتا واحداً ، ولأنّ ذاكرته اختزنت تلك اللحظة الكارثية، وهي ما تزال طريّة غضّة، فقد صار صوته صوت شعبه أوصداه، وحتى في القصائد التي يصغي فيها إلى همومه الصغيرة وحبّه الشخصيّ، وطموحات قلبه، فإننا سرعان ما نجد أرض الجماعة، وقد تسلّلت إليه من لا شعوره، وزوايا داخله القصيّ. ففي قصيدة " سرحان.. " نلفي سرحان، وهو يدخل نشيد الشاعر، وحتما ستطفو دلالات الغربة والمنفى، فهو غريب حتى عن ذاته، لايعرف لنفسه هوية، لا يقرأ لغته، ولكنّه يتذكر الطائرات، وقنابل النابالم، وهنا تنزاح لغة الشاعر الغنائية ؛ لتفسح المجال للغة إخبارية تحكي حالة الواقع العربي، لتغدو القدس ناقة يتوصل بها إلى السلطة الجائعة، ولم تعد تمثل سوى منبراً للخطابة، ومستودعاً للكآبة:

وما القدس والمدن الضائعة

سوى ناقة تمتطيها البداوة

إلى السلطة الجائعة

وما القدس والمدن الضائعة

سوى منبر للخطابة

ومستودع للكآبة

وما القدس إلا زجاجة خمر وصندوق تبغ

وفي المقطع التالي سيعود الشاعر إلى مرا فيء الغنائية، في حضرة السيد الأكبر/الوطن، ومرة أخرى ندخل المكان والزمان الشعريين، فلا فرق بين تفاصيل المكان الواقعي: "حقل الذرة" و"تجاعيد كفه" وبين "عصير الفاكهة" و" كريات الدم" وبين المساء الذي " يسكن الذاكرة" و" مساء الكرمل"، لكن السؤال الوجودي يطرحه الشاعر/ الراوي / سرحان: كيف يستعاد وطن بالأغاني ؟ ليتابع سرحان عيشه في الضياع:

من الصعب أن تعزلوا

عصير الفواكه عن كريات دمي
ولكنها وطني
من الصعب أن تجدوا فارقاً واحداً
بين حقل الذرة
وبين تجاعيد كفي
ولكنها وطني
لافوا رق بين المساء الذي يسكن الذاكرة
وبين المساء الذي يسكن الكرملا
ولكنها وطني
وسرحان يرسم صدراً ويسكنه
وسرحان يبكي بلا ثمن ووسام
ويشرب قهوته ويضيع

لا بد لحكاية "سرحان " من خاتمة؛ لتستكمل الرحلة مجازاتها، وانفعالاتها، فهي رحلة البحث عن الهوية، في الزمان الضائع/ الزمن العربي، الذي لا يريد الخروج من " ضجيج الفراغ"، و" ضجيج البيانات"، و" التوصيات"، و" فصاحة اللغة"، و" الأغنيات"، الخارج من الفعل، والتارك للقادمين من الأسطورة سرقة الماضي والحاضر جميعا ً، يختبئ الشعر في لغة تبدو نثريّة، حين ينثر الشعر؛ ليعطي للسرد الحكائي حقّه . :

.....هل الفعل معنى بآنية الصوت.. أم حركة؟
وتكتب ض...
هدير المحيطات فيها... ولا شيء فيها، ضجيج الفراغ
حروف تميزنا عن سوانا – طلعنا عليهم طلوع
المنون فكانوا هباءً وكانوا سدى، سدىً نحن

ويبدو النكوص في شعر "درويش"، عودة إلى الماضي تهرباً من حاضر راهن، لا تستطيع "الأنا" تحمله، أو أنها ترغب في تجنبه على الأقل، وبالتالي لنا أن نقول: إنها عودة إلى الحالة الأولى / بطن الأم؛ ليكون النكوص بذلك علامة من علائم الموت؛

تهرباً من راهن لا يحتمل، ومستقبل يزاحم الموت بتقصيره أمد الحياة، وسد سبل العيش.

هذا وقد يتحول النكوص إلى علامة حياة، حينما يسخر لفهم الحاضر واستيعابه؛ بغية تجاوزه إلى مستقبل أفضل، وفي العلاج النفسي يعتمد على تداعي الذكريات، وذلك من خلال العودة إلى الماضي، وتذكر أحداثه المؤثرة، وتصبح الأحداث الماضية عملية تنقية تساعد على مواجهة الخبرات الحاضرة، والمستقبلية الشبيهة. وكحال الفلسطينيين الرافضين لكل مقولات العصر يقف الشاعر الموقف نفسه، فيدعو شعبه إلى عدم الانسياق وراء "الاعتراف"، من خلال مزاعم الدولة الموهومة، على شكل أطروحات معلبة، لاتسمن ولا تغني من جوع، فما كان على الشاعر، إلا أن دعا دعوة نكوصية من خلال العودة إلى أصل الأشياء، حين استخدم الحجر الفلسطيني، لبناء سقف السماء، فالسماء ترحم وتظلل أولئك الذين عايشوا الحجارة التي تحتها، والتي استخدمت في بناء سقفها.

هنا تجتمع المعطيات النفسية لتكون الكلمة الشاعرة، التي تخرج من أبعادها: اللغوية، والانفعالية، والعاطفية؛ لترسم بعدها الفكري. نجد ذلك في القصيدة النكوصية (عابرون في كلام عابر)، والتي نلفي فيها الراوي العليم، الذي يلم بكل كبيرة وصغيرة وهو هنا "درويش"، الذي يغدو محللا نفسيا انثربولوجيا، حينما ينكص إلى الحجر رمز الأمومة والحماية، مكتسبا بذلك بعده الرمزي من خلال صلابة الحجر، وقدرته على حماية ساكنيه، وهذه الأم تبني سقف السماء وتحول الموضوعات السيئة إلى مجرد عابرة، وتفقد الآلة العسكرية أسطورتها التدميرية أمام هذا الفعل السماوي، فهم خارج المعطى الزمني دلالة على عدم الاكتراث: "اسحبوا ساعاتكم من وقتنا".

فزمن أصحاب الأرض مرتبط بتاريخ عيش على هذه الأرض، ومعايشة لحجارتها، وارتباط بها لا يختلف بحال عن تعلق رضيع بثدي أمّه، أما العابرون فليس لهم سوى بعض التحف مع هيكل عظمي للهدهد، وأشياء أخرى يمكن تكديسها في حفرة مهجورة. من هنا كانت المزاعم اليهودية مبنية على الأوهام، وإذا كان اليهود يبنون وطنا على الأكاذيب، فإن الفلسطينيين لهم الأرض والتاريخ، فيأتي الرد الدرويشي ساطعا بينا إذ يقول: "... فلنا ما ليس يرضيكم، لنا المستقبل ". في محاولة من الشاعر لنقل الحوار

إلـى طريقـه "الميثولـوجي" مـستندا فـي ذلـك علـى وعـود الأرض والحجـر؛ لتغـدو مقـابلا لاعتمادات اليهود الذين يدعمون وجودهم بالأساطير والفبركة، والقصيدة خطاب موجه ليس للإسرائيليين حسب، بل للعرب المتحولين فقد صفعتهم معاني القصيدة خصوصاً لجهة تشكيكها بالمستقبل، الذي يراه المتحولون استقراراً وتوسيعاً لنفوذهم الاقتصادي، وأيضاً توسيعاً لمفهوم اليهودي – البدوي المتنقل بحرية وبدون شروط في البوادي العربية. وهم يرهبون قول "درويش" :"لنا المستقبل " بما فيه من رفض للبداوة اليهودية.

هذا الرفض الذي كرسه نجاح القصيدة لدى الجمهور العربي، والرهاب الذي ولدته لدى الإسرائيليين! وعلى الواقع حفظ الذاكرة يعني حفظ التاريخ، إحالات على المرجع تبقى موجودة وقائمة في شعر "درويش" في كل تغنٍ له بالأرض، وفي مخاطبته لخصومها الذين هم بالضرورة خصومه، ومثل هذه الإحالات ليس من السهل حصرها. أما ما نحن بصدده فهو بيان سياسي بالتأكيد، وما فيه من الإحالة على المرجع ما ليس يغض الطرف عنه؛ لأن القصيدة باختصار تختزل المشهد الكبير بطرفيه المعهودين ضمن سياقي النفي والإثبات، الحق والباطل، وضمن دائرة تشد من اتجاهين: الماضي والحاضر. وقل ذلك عن أمثلة كثيرة في شعر "درويش" كله:

أيها المارون بين الكلمات العابرة
احملوا أسماءكم، وانصرفوا
واسحبوا ساعاتكم من وقتنا، وانصرفوا.
واسرقوا ما شئتم من زرقة البحر ورمل الذاكرة
وخذوا ما شئتم من صور، كي تعرفوا
أنكم لن تعرفوا
كيف يبني حجر من أرضنا سقف السماء
أيها المارون بين الكلمات العابرة
منكم السيف – ومنا دمنا.
منكم الفولاذ والنار – ومنا لحمنا
منكم دبابة أخرى – ومنا حجر
منكم قنبلة الغاز – ومنا المطر

وعلينا ما عليكم من سماء وهواء

فخذوا حصتكم من دمنا وانصرفوا

وادخلوا حفل عشاء راقص... وانصرفوا

وعلينا، نحن، أن نحرس ورد الشهداء

وعلينا، نحن، أن نحيا كما نحن نشاء ![1]

5.3 الارتداد:

يدخل الارتداد في شبكة من العلاقات النفسية، والاجتماعية، والفلسفية، من خلال حركة الزمن بوصف الارتباطية عمليات عقلية يمكن أن ينظر إليها، على أنها توظيف لكل الروابط الموروثة والمكتسبة، في أحكام العلاقة بين الموقف والاستجابة. وفي مدرسة التحليل النفسي، يعني الارتداد: إطلاق العنان للدوافع الغريزية، وهو بالتالي رجوع إلى طراز الأسلاف،على أنك تشاهد اتجاهات رجعية، بظهور صفة معينة قد تكون شاذة بالنسبة لذلك الجنس أو الجماعة، ولكنها عادية بالنسبة لجنس سلفي مفترض، ويفسر الارتداد عادة على أساس قوانين " مندل " في الوراثة نتيجة لعودة الجمع بين العوامل الوراثية، التي حددت صفات الفرد السلفي المفترض[2].

وما بين المعنى الفلسفي الاجتماعي، والمعنى المعاصر لارتحال النصوص تبقى فسحة (الحوارية) المفهوم المعادل للتناص، والذي وجد فيه "طودوروف " انتماء للخطاب، وليس إلى اللغة، فيقول (بالمبدأ الحواري) بين النصّ السّابق، والنصّ اللاحق، وسمّى الخطاب الأول بأحادية السمة بوصفه حدّاً ، أما الخطاب اللاحق بتعدّدية القيم. بيد أن (م. باختين) هو المؤكد على تناصية اللغة من خلال النظرية التفاعلية، التي تولدت عنها فيما بعد النظرية الحوارية، لتحدّد النصّ على أنه تضمين خطاب آخر، وملفوظ في آخر، ثم عدّها المقدّمة الأساسية لهذا المفهوم، رافضاً قداسة الأولى التي قال بها الشكلانيون والماركسيون، ثم جعل من التناص (التداخل النصي)

---

(1) درويش. جريدة الكفاح البيروتية، 2000/3/31م.

(2) خورشيد، مفاهيم في الفلسفة والاجتماع، ص24.

عنصراً من عناصر بناء النصّ[1]. ويفيد الارتداد: الرجوع إلى اللحظات الأولى، التي ستمهد إلى عودة ليس للوراء، بل إلى الأمام كما نلحظ ذلك في قصيدة (إلى أمي)، حيث نلحظ حركة الرجوع، التي يفيدها المقطع الأول من القصيدة بدلالة الفعل أحنّ. وهو يدلّ على الالتفات، والعودة إلى الماضي على المستوى المعنوي مقابل نهاية القصيدة التي تشير إلى حركة الرجوع المادية. وفي هذا البناء تكامل بين المادي والمعنوي، كما أنّ القصيدة تبدأ بالأنا ويتمحور المقطع الأخير عليها(هرمت، أشارك):

هرمت، فردي نجوم الطفولة
حتى أشارك صغار العصافير
درب الرجوع
لعش انتظارك[2]

وفي قصيدة "كان ما سوف يكون" – التي رثى فيها درويش راشد حسين– يأتي الأول على لقائه في نيويورك مع الثاني، ويصف فيه ما قام به راشد :

في الشارع الخامس حيّاني. بكى. مال على السور
الزجاجي، ولا صفصاف في نيويورك
أبكاني. أعاد الماء للنهر. شربنا قهوة. ثم افترقنا في
الثواني[3]

ونقرا في القصيدة نفسها:

"ومسائي ضيق. جسم حبيب ورق. لا أحد حول مسائي "يتمنى أن يكون النهر والغيمة"..
من أين يمر القلب ؟"[4]

وأيضاً:

"نام أسبوعاً. صحا يومين. لم يذهب مع النيل إلى الأرياف

---

(1) انظر: عدنان مبارك، الحوارية في الأدب، جريدة الزمان، العدد1599، التاريخ: 2003م.
(2) درويش، الديوان، قصيدة إلى أمي.
(3) درويش، الديوان، أعراس، ص298.
(4) المرجع نفسه، ص300.

لم يشرب من القهوة إلا لونها "[1]

فالعودة إلى النهر هي بمثابة إعادة "درويش" إلى مجرى الماضي، إلى ذكرياته في فلسطين . أما المكان نيويورك، فهو دلالة البعد، ومع ذلك فإن بكاء "راشد" لقسوة المنفى في مدينة سورها زجاجي، ولا صفصاف فيها يعيده مرة أخرى إلى البدايات، وأول ما يتذكره هنا هو فلسطين؛ لذا يبكي "محمود" ويعود إلى ماضيه / فلسطين . إن ابتعاد الاثنين عن الأم، هو ابتعاد الماء عن النهر، وحين يعودان إليها، ولو من باب الذكرى، يعودان إلى المكان الأصلي لهما وهو فلسطين. وإذا كان المكان الأصلي للماء هو النهر، فإن المكان الأصلي لكليهما (درويش وراشد) هو فلسطين لا نيويورك؛ لذا يتمنى راشد أن يكون النهر والغيمة، يسقي النهر الأرض، وكذلك تفعل الغيمة، فالعطاء سمة مشتركة بينهما، وهما ضروريان للأرض، التي تغنى بها "راشد" موحداً بينه وبينها، وأما عبارته أو ما قيلت على لسانه: "أنا الأرض، لا تحرميني المطر"، فإن عبارته هذه التي أوردها "درويش" بين علامتي تنصيص، تجعله يتمنى أن يكون ما يبعث الحياة في الأرض، أن يكون الماء حتى لا يحرمها الخصب. وفي موطن آخر، في (قصيدة الرمل)، سنجد أن العودة تكمن في الرجوع إلى "القرآن الكريم"؛ فهو سر تفسير ما يجري:

وسنعتاد على القرآن في تفسير ما يجرى،
سنرمي ألف نهر في مجاري الماء
والماضي هو الماضي. سيأتي في انتخابات المرايا / سيد الأيام[2]

يماهي الشاعر في استخداماته للضمائر تارة مستخدماً الضمير "أنا" – البدايات والنهايات– وطوراً الضمير "نحن"، ولكنه في نهاية المطاف سيعتاد على "القرآن" في تفسير ما يجري، ولعله هنا يشير إلى الآية التي يؤتى فيها على دخول المسجد كما دخلوه أول مره؛ لينتصر المسلمون من جديد، وليعود الحق إلى أصحابه " إن أحسنتم أحسنتم لأنفسكم وإن أسأتم فلها فإذا جاء وعد الآخرة ليسئوا وجوهكم وليدخلوا المسجد

---

(1) درويش، الديوان، أعراس، ص301.

(2) المرجع نفسه، ص313.

كما دخلوه أول مرة وليتبروا ما علوا تتبيرا" (الإسراء، الآية 7)، وهكذا سيعود الماضي في قادم الأيام سيد الأيام.

لأجل ذلك لابد من أن نرمي ألف نهر في مجاري الماء، ولا شك في أن النهر هو رمز الفدائي، وأما مجاري الماء فهي الأرض التي ستضم أجساد الشهداء، وقد تكون الثورة أيضاً. إن النهر / الثورة، أو النهر / الفدائي، يتكرر حضوره في قصائد الشاعر. وحينما يخاطب "درويش" كاتبُ النص الشاعرَ المخاطبَ في النص فإنه يخاطبه – في قصيدة "وتحمل عبء الفراشة" – :

ستكون نسراً من لهيب، والبلاد فضاؤك الكحلي.

تسأل: "هل ستكون نسراً من لهيب، والبلاد فضاؤك الكحلي.

تسأل: "هل أسأت إليك يا شعبي ؟" وتتكسر السفوح على جناح النسر. يحترق الجناح على بخار الأرض. تصعد، ثم تهبط، ثم تصعد، ثم تدخل في السيول "[1].

والنسر رمز السماء ورمز الشمس والسيادة الإلهية، حيث يمجد كخالق، وهو في العهد القديم كان يقرن مع شفاعة الله لشعبه المختار: "وأما موسى فصعد إلى الله فناداه الرب من الجبل قائلاً هكذا تقول لبيت يعقوب وتخبر بني إسرائيل. أنتم رأيتم ما صنعت بالمصريين، وأنا حملتكم على أجنحة النسور وجئت بكم إليّ" (الخروج، الإصحاح 19). إنه مثل العنقاء، التي تصعد حتى إذا ما وصلت الشمس احترقت؛ لتعود إلى الأرض، وتخلق من جديد؛ لتعاود الصعود، ولذلك ارتباط بما يشتعل داخل الشاعر الثائر من نيران تؤججه؛ فتصعد به، ثم تخمد فتعود به مرة أخرى، فالشاعر الذي ارتبط بالثورة يعيش حالاتها، والثورة كانت تصعد وتهبط، وتصعد وتهبط، مثل المدن التي تأتي وتذهب، وهذه الحالة الأسطورية صورة مكرورة "عند درويش "؛ لذا فإن الشاعر النسر هو الذي سيحمل شعبه على جناحه، كما حملت النسور شعب الله المختار إلى السماء، وسيكون أعداء الفلسطينيين مثل المصريين الفراعنة. ويتأصل الارتداد الديني في "شعر درويش"، ليغدو مرجعية لا غنى عنها، ولا انفصام منها نجد ذلك حينما يستهل الشاعر تأمله الثالث من قصيدة: (تأملات سريعة في مدينة قديمة وجميلة على ساحل البحر الأبيض المتوسط) بأحرف مقطعة: ألف. باء. وياء.

---

(1) درويش، الديوان، أعراس، ص328.

ومرة أخرى نلحظ التداخل مع الموروث الديني الإسلامي في التناص مع "القرآن الكريم"، إذ تذكرنا هذه الأحرف بافتتاحيات سور قرآنية: (ألم، ألمر...) في مرمى مؤداه، أننا كنا نملك الأرض كما نملك اللغة، ومن الألف إلى الياء، لم نفهم معاني الارتباط بهذه الأرض، ولم ندرك أصالة هذا الارتباط، فقد تعاملنا معها بطيش طفل (كما يقضم طفل حبة الخوخ)، ولم تكن بالنسبة لنا زوجة شرعية نتقاسم معها الحياة، في السراء والضراء، بل كانت عشيقة عابرة ترمى متى فرغت شحنة الحب، واستنفدت نفسها، لم يتعامل إنسان هذا المكان مع هذه الأرض كمحبوبة، أو زوجة، أو شريكة كاملة، بل كزانية ترمى بعد أن تؤدي عملها، سنجد ذلك في قصيدة (تأملات سريعة في مدينة قديمة وجميلة على ساحل البحر الأبيض المتوسط):

ألف. باء . وياء.
كيف كنا نقضم الأرض
كما يقضم طفل حبة الخوخ
ونرميها كما يرمى المساء
في ثياب الزانية[1]!

والتشبيه يقدم صورة معبرة عبر بوابة البلاغة، إلا أنه أدخل الكاف؛ لكي يفصل بين المشبه و المشبه به؛ ولكي يبدو الفارق واضحا بين ذلك التماهي، الذي رأيناه في المقطع السابق، إذ يتداخل المشبه في المشبه به عبر التشبيه البليغ، وفي هذا الحصاد من الألف إلى الياء، لم يكن الشهداء سوى مادة للتفاخر، وليسوا لحمل رسالتهم،والبناء عليها، فحتى الشهادة أضحت مادة إعلامية مستهلكة؛ فقد استهلكت معاني الشهادة حتى وصلت درجة الابتذال، والموت هو النتيجة المرتقبة، هو حصاد المخاض الطويل، والمسير البعيد ؛ ليدفن من تبقى من الأحياء. وعلى الرغم من كل هذه المعطيات والمشهد الحطام، يصر الشاعر على أن يواصل نشيده، وليس أمام الشاعر إلا الارتداد إلى قلبه المكسور؛ ليطلب منه أن يتوحد معه؛ لأنه بارقة الأمل التي تشي باستمرار الحياة، فقد آثر الشاعر أن يتقشف في البلاغة قليلا، تماشيا مع قبح الصورة، التي اختارها لتصوير الواقع، ويقول في القصيدة ذاتها:

(1) درويش، الديوان، حصار لمدائح البحر، ص410.

ألف. دال. وياء

قد دخلنا الهاوية

دون أن نهوي، لأن السنبلة

تسند العشاق إن مالوا...

تمهل يانشيدي

ريثما يتحد القلب بحد المقصلة

ريثما أكسر قفل الهاويه

وفي "ملحمة جلجامش" السومرية، التي يعود تاريخها إلى مدينة" أوروك"، في الألف الثالثة قبل الميلاد، يناقش "درويش" عبر هذه البوابة : ثيمة الموت والخلود، في قصيدة "جدارية"، حيث يعيد إنتاجية التاريخ والحدث؛ ليوقع بصمة الحاضر، في سفر الخلود، في إضافات (توليفات) على هذه الملحمة، التي خضعت عبر الزمن إلى الكثير من الإضافات، حتى وصلت إلى بابل الكلدانية. "فجلجامش" ملك أوروك مولود من الآلهة "ننسون"، التي حملت به من ملك أوروك "لوجليندا"، فكان ثلث "جلجامش" بشراً وثلثاه إلهاً، ولكنه كان مشغولاً بتجاوز الموت إلى الخلود، فصاحبَ الوحش البري أنكيدو، ومضيا إلى غابة حيث سر الخلود. ووصلا إليها، وظن "جلجامش" أنه أمسك بسر الخلود، إلا أن الآلهة قررت موت "أنكيدو"، فمات بين يدي "جلجامش"، الذي اكتشف أن الموت حق وأن الخلود يكمن في أعماق الإنسان:

".. أنكيدو ! خيالي لم يعُد

يكفي لأكملَ رحلتي. لا بدّ لي من

قوة ليكون حلمي واقعياً. هاتِ

الدمعَ، أنكيدو، ليبكي الميتُ فينا

الحيَّ. ما أنا؟ من ينامُ الآن

أنكيدو؟ أنا أم أنتَ؟.."[(1)]

ويختتم "درويش" المشهد بآخر ما يمكن أن يقال،بما أن الصراع هو صراع وجودي صراع على ذاكرة المكان والزمان، يختتمه "محمود"، في قصيدة "الجدارية"

---

(1) درويش، جدارية محمود درويش، ص81.

كونه كان بين الوجود والعدم، وربما لأنه كان شعرياً على مسافة قصيرة من الموت، مما حدا به إلى استحضار مدينة "عكا" برمزيتها، كونها أجمل المدن القديمة، أو قل إنها أقدم المدن الجميلة – كما قال – وعلى جسدها يكتب التاريخ كله؛ ليعلن كلمته الختامية في حضرة الزمن، الماضي منه والحاضر، أما الغد فهو الغائب الأبرز :

"لديّ ما يكفي من الماضي
وينقصني غدٌ..
سأسيرُ في الدرب القديم على
خطايَ، على هواء البحر...هذا البحر لي
هذا الهواء الرطب لي هذا الرصيف وما عليه
من خطايَ وسائلي المنوي لي
ومحطة الباص القديمة لي.. ولي
شبحي وصاحبه، وآنية النحاس
وآية الكرسي، والمفتاح لي
والبابُ والحراس والأجراس لي
لي حذوة الفرس التي طارت
عن الأسوار.. لي
ما كان لي، وقصاصة الورق التي
انتُزعتْ من الإنجيل لي
والملحُ من أثر الدموع على
جدار البيت لي.. "(1)

6.3 التعبير بدلالات الحاضر:

إن نص "درويش" يرقى من خلال العناصر والممكنات والموجودات؛ لتصبح معرفية عبر تحويلها من (الإخبارية)إلى المعرفية بإسنادها إلى(مركّب) تحويلي ـ

---

(1) درويش، جدارية محمود درويش، ص97–100.

تبادلي، يقوم بنقل (الإخبارية)من حقل الحدث، إلى الحقل المعرفي ضمن شروط النص، وضمن شروط الخطاب بحيث لا تشكل المعرفية حاجزاً بين النص والقارئ، وبحيث تبقى الإخبارية متوضعة داخل غلاف الشعرية كأحد مكوناته. وللتعبير قوته التي يستمدها من التقديم المبدع، الذي يقدم البرهنة على الطاقة الإبداعية " إن قوة الأمل لا تأتي دائما من قوة التعبير عن نهاية متفائلة لمجزرة إنسانية، إن قوة الحزن وحتى اليأس، إذا عبر عنها بإبداع تخلق أملا، وهو أمل القدرة البشرية على الإبداع، أي أن الأمل أو اليأس يأتي أحيانا من قوة البرهنة على الطاقة الإبداعية لدى الإنسان، ففي اليأس أحيانا قوة "(1).

فالنص عند "السيميائيين" يحال للفعل الإنساني، حيث يتمتع بحركة رؤيوية، وفاعلية مستمرة، ومتشظية، بفعل تشكيل مكوناته الدلالية الممتدة في ذات المتلقي، وترى "كريستيفا" النص: " عدسة مقعرة لمعان ودلالات متغايرة ومتباينة ومعقدة، في إطار أنظمة اجتماعية ودينية وسياسية سائدة "(2). ويقابل مصطلح الدلالية، أو علم الدلالة: المصطلح الفرنسي "Se-mantique "، و الانجليزي "Semantics "، وهو مشتق من الكلمة اليونانية "Semntikos"، وتتألف من "Sema " علامة أو دليل " Signe"، ونقطة" Semaino" دل على أصلها "Sens": أي المعنى، وبناء على هذا الأصل الاشتقاقي، فإن الدلالية يراد بها دراسة المعنى، الذي تتضمن الدلائل سواء أكانت دلائل لغوية أي: (كلمات)، أم غير لغوية: (إيقونات،إشارات،رموز)، كما توصف العلامات بالدلالية عندما يتعلق الأمر بدليل يتضمن معنى تواصلي وخاصة الكلمات ذات الدلالات الرامزة، ذلك أن التواصل يحدث عن طريق الدلائل أي: (العلامات)، وكلما حدث تغير في الدلالة صاحبه تغير في المعنى، ومن ثم فان القيمة الدلالية للكلمة تكمن في معناها(3). ويرتبط المعنى مهما كان شكله، وطبيعته، بالحياة

---

(1) درويش، في باريس، الوطن العربي، 1986/6/13م، ص59.

(2)محاضرات الملتقى الرابع للسيمياء والنص الأدبي، جامعة محمد خيضر بسكرة، مكتبة الآداب والعلوم الاجتماعية، قسم الأدب العربي، ع4، 28-29، نوفمبر، 2006، ص90.

(3) انظر: بيارق، غيرو. 1986م. علم الدلالة، ترجمة أطوان أبو زيد، منشورات عويدات، بيروت، ص6.

النفسية للأفراد، والجماعات نتيجة الغاية من التواصل، ونتيجة التحول الذي تحدثه العلاقة التواصلية في نفسية المتكلمين والمستمعين، أي أن الدلالة تشتغل في ضوء آليات فيزيولوجية، وسيكولوجية، إلى جانب ذلك فان العلاقة تربط واقعيا بالحياة الاجتماعية، التي تقنن فعل التواصل من حيث الظروف والحالات، التي هي موضوعات التواصل ومواقفها، وعلى هذا الأساس فان اللغة منظومة تواصلية مهمة لأنها ترتبط بحياة الإنسان، في جميع المستويات، وبالتالي فإن الدلالية اللسانية تتصدر مختلف العلوم، التي تدرس وتحلل ظاهرة التواصل، فالكلام الذي يوجهه المخاطب ينقل رغبة للمخاطب للحصول على شيء ما يشترط أن يتضمن الكلام تفاصيل هذه الرغبة، ويشترط أيضا أن يستوعب المخاطب هذا الكلام أي: أن الكلام تصور ذهني ينقله المتكلم إلى وعي المرسل إليه، وهذا ما ندعوه: " الدلالة ".

يجب إذن أن نميز بين المعنى (le sens)، والدلالة، فالمعنى يتميز بصفة سكونية، ويرتبط بالتصور الذهني الذي أنشأته العلاقة المرتبطة أصلا بالمشاعر، أما الدلالة فإنها المعنى في حالات التحول أي: أنها المعنى زائدا الوظيفة، أو اشتغال المعنى في مواقف، ووضعيات معينة، ويتضح أن مفهوم الدلالة يتجاوز إطار اللغة؛ لأن المسألة لا تتعلق بالإخبار، وإنما تتجاوزها إلى ربط علاقة نفسية، أو اجتماعية، بين مستخدمي الدال، فالعلاقة الدالة مثير يستدعي رد فعل، أو انفعال ينشط الذهن تجاه مثيرات أخرى، فرؤية الدخان علاقة على وجود النار، وكلمة دخان تثير الصورة نفسها كما أن رؤية السحاب دليل على المطر، ولفظة سحاب تستحضر المدلول نفسه، مما يعني بأن الإنسان يعيش ضمن منظومة من العلاقات[1]. ويقول "هوسرل": " إن الدلالة ليست عنصرا من الواقع الخارج عن نطاق اللغة، ولكنها جزءا، أو قطاع من الرمز اللغوي "[2]، والكلمة وحدة من وحدات اللغة، واللغة مجموعة من القواعد والصيغ، سواء أكانت هذه القواعد صرفية، أم صوتية، أم نحوية، وسواء أكانت هذه الصيغ قوالب صرفية أم كلمات معجمية، أما الكلام فوحدته المنطوق أو بعبارة أخرى:

---

(1) نعمان، بوقرة. 2006م.محاضرات في المدارس اللسانية المعاصرة، منشورات جامعة باجي مختار، عنابة، ص249 وما بعدها.

(2) فضل، صلاح. د.ت، البنائية في النقد، ط3، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ص8.

اللغـة مجموعـة قواعـد، وصـيغ صـامتة، فأمـا القواعـد فـصمتها واضـح، وأمـا الـصيغ والكلمات فإنها في بطون الكتب، ونحن لا نتكلم بالكلمات المفردة، ولكن الكلام مركب من دفعـات نطقيـة، أو منطـوق قد يكـون أحـدها مركبـا مـن كلمـة واحـدة، أو مـن عـدة كلمات يساق المنطوق وهو رمز مركب؛ للدلالة على معنى مركب كذلك، وإن تركيب هذه الدلالة ؛ ليبدو في صورة مزيج من المستويات الدلالية بعضها صوتي، وبعضها تشكيلي، وبعضها صرفي، والبعض نحوي، أو معجمي، أو دلالـي، ولكل مستوى من هذه المستويات نصيب من الدلالة[1]. وصوت الحاضر هو المهيمن على كل، ويسجل الشاعر الفعل في الحاضر ؛ لإضفاء طـابع الواقعتيـة؛ من أجل تسجيل لحظـة صـدق تمتزج بصمتها، وتتركنا واقفين منتظرين الآتـي . ومنذ فعل (أرى) هذه الرؤيا / الرؤيـة تمتزج اللحظة الحاضرة، بالذاكرة والتذكر، توجه للذات الشاعرة، وبالتالي لكل متلق لهذا الشعر، وحركة هذا الزمن/ الصوت، تبتدئ بهذا المقطع:

[أرى السماء هناك في متناول الأيدي
ويحملني جناح حمامة بيضاء صوب
طفولة أخرى ولم أحلم بأني
كنت أحلم. كل شيء دافعي. كنت
أعلم أني ألقى بنفسي جانبا
وأطير. سوف أكون ما سأسير في
الفلك الأخير][2].

إذا أخذنا أصوات هذا المقطع فإننا سنجد أن حركة الأفعال،التي تبتدئ بالفعل أرى، ستمثل إلى أفعال أخرى هي بالتتابع: (أرى . يحملني . لم أحلم . كنت أحلم . كنت أعلم . ألقي . أطير . سوف أكون . سأصير). وصوت الغد يدخل حيز الحراك الزمني بعد صوت الحاضر الممتزج بالماضـي انطلاقا من رؤيا ورؤيـة حقيقيتين. والشعر بصفته حلما متحركا، فإنه يغوص في أعماق الذاكرة؛ ليعود إلى مرا فـيء الحاضر على أمواج الحلم الممتزج بالألم، فالشاعر أولا وأخيرا هو جزء لا يتجزأ من لحظته الحاضرة؛ لذلك

---

(1) حسان، تمام. اللغة بين المعيارية والوصفية، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ص117.
(2) درويش، جدارية محمود درويش، ص9-10.

نجد الصوت المتجه إلى الذات: سأصير . أريد أن أحيا . وأفعال أخرى مرتبطة بهذا الآخر، الذي يريد إطفاء الذات كجسد أي الموت، وهنا يتجه الفعل له في أغلب النص بصيغة الأمر: يا موت انتظر . فلتكن العلاقة بيننا ودية . ضع أدوات صيدك... علق سلسلة المفاتيح الثقيلة . كن من أنت . قل . خذ . استرح . اصنع بنفسك ما تريد. وهذه الحركة هي حركة ممتدة في أوج الجدارية، وهي تحمل تعابير الحاضر، الذي ينقسم بين حياة / موت، وفي زمنين ماضي / حاضر، وفي ذاكرتين القول/ التذكر، وبين اتجاهين صوت / صمت، كل هذا في معركة هي معركتنا جميعا معركة وجودية استمر أوارها، منذ أنكيدو رحلة الأستوريين إلى العصر الرقمي، والاستنساخي، والجيني.

ولكن لنا أن نتساءل هنا، هل من بذور تعيق تقدمنا في الحاضر مزروعة في الماضي، وعلينا تتبعها في التاريخ؟. تلك هي الأسئلة التي يسألها النص االدرويشي ويحاول الإجابة عليها. ولكن الحاضر يسكن لحظة الكتابة الشعرية، ويتخلل فعل الاستعادة التاريخية، التي يقوم بها الشاعر يحصل ذلك عندما يجعل الشاعر من نفسه اسما، وكيانا، وانشغالات معاصرة، شخصية من شخصياته الشعرية، ما يجعل استعادة التاريخ رحلة شخصية للشاعر لفهم الزمان الحاضر. ونرى أن محاولة إقصاء الحدث والاكتفاء بتمثيل أثره، قد أزعجت الواقعيين وشوّشت مراياهم، التي يرفعونها أمام الواقع؛ لذا حاولوا من طرفهم التقدم بحلول جمالية وسطى، وهو ما سيشيع تحت مسميات مكيَّفة مثل: (الواقعية الجديدة)، و(جماليات الواقع)، أو اكتشاف قوانينه الفاعلة لا سطوحه.. وهو دور منوط بالنقد أيضاً، حيث يدعو "لوكاتش" إلى: " أن ينفذ النقد عميقاً، إلى قوانين الواقع الموضوعي الخفية، وغير المدركة مباشرة؛ لأنها ليست قائمة في السطح"(1).

إن الشاعر الحقيقي روح متوثبة في وجه الزيف زيف الواقع وخوائه، فهي روح ثائرة ترفض الاستكانة، والرضوخ، والخضوع، وتلك القيود حلقات تمثل سلسلة الحصار تطوق الشاعر؛ ليبقى يدور حول السؤال المأزقي / مأزق الحاضر، وهموم اليومي

---

(1) لوكاتش، جورج. 1985م. دراسات في الواقعية، ترجمة: نايف بلوز، ط3، المؤسسة الجامعية، بيروت، ص132.

الباعث على التشظي والانقسام؛ فيستقل الشاعر مركب الشعر، في وجه أعتى الأسلحة الحديدية، والكيميائية، والبيولوجية، والرهان دائما على المكنون والمكنوز الروحي والتراثي ومستودع الفكري والثقافي، بما تملك من حشد هائل من الطاقات الكامنة، التي تنتظر التفجر والبزوغ، وهي بالتالي عملية استبدالية لما هو راهن، في استكشاف جديد لمواطن الجمال والإبداع، في مسيرة إعادة الإنتاجية والقراءة الواعية، وتبقى التلازمية قائمة لا انفصام لها بين الذاتي والجماعي، في تعالق أبدي سرمدي بين الهم الشخصي والشجن الجمعي، فمن السيرة الشخصية إلى التاريخ الجمعي والأساطير والاقتباسات القرآنية والتوراتية؛ لتنطق جميعها بلغة الألم الفلسطيني؛ لتغدو لغة إنسانية تخاطب الوجدان الإنساني على امتداد الأرض، أينما وصل الخطاب المتأزم بصراع الوجود وثقل الواقع الضاغط، ليتلون الشعر بألوان الاغتراب والمنفى والإحباط، ويتقنع باليأس المقيم؛ فيرصد الشاعر الماضي وهو يجر خيبة الحاضر وراءه فتتساقط الجراح ثكلى على بساط الحاضر، صورة أخرى من صور الموت والرحيل.

وحينما يكتب درويش قصيدته؛ فإنه يكتبها من أرض الحدث المضمخة بالشهادة، ودماء الشهيد، في صياغة جديدة لأسطورة الصمود الفلسطيني، في وجه تهديد المحو، والطرد خارج تاريخ البشر المعاصرين. لكن الشعر الحقيقي لا يسكن في أرض دون سواها، بل فيما يؤلف بينها، فيما يطلع من أرض التاريخ، ولكنه يعيد تأليفه وترتيب ذراته ليكون الحدث، وما يسمى التاريخ (بمعناه الشامل الذي يرفعه من وهدة التسجيل التاريخي)، مجرد ماء سري يسري في أحشاء الكتابة الشعرية. وتبدو العلاقة بين درويش وتاريخه علاقة إشكالية، فمن المعروف أن هناك اشتباكا واضحا بين قصيدة درويش وما هو يومي، حيث يلتقط الحدث بصورة خاصة، ولكن هذه العلاقة بقيت تشكل الخلفية التي تعكس رؤى الشاعر، ونظرته الشعرية، وهي بالتالي تمثل تراجيديا كبرى شكلت عمودا فقريا في ناصية خاصرة القصيدة الدرويشية، حيث تلقي بثقلها على خياله الشعري، وصوره، وإيقاعاته، ورؤيته الشعرية للعالم. وحينما يستشف درويش التاريخ فإنه يعيد صياغته؛ ليرصد الحادثة اليومية ؛ ليسمو بهذا العارض إلى مصاف الأسطوري، الذي يتخطى العارض والمؤقت والزائل. وقد شهدت تجربة "درويش" الشعرية انحناءات، وتحولات في هذه العلاقة: من كتابة قصيدة غنائية، ذات شبهة

رومانسية تستلهم الحدث اليومي والوقائع العارضة، إلى البناء على هذا الحدث؛ لكتابة قصيدة ملحمية كبرى ذات إيقاعات بطولية صاخبة وصولا إلى تخليق أساطير جديدة، ولحم حكاية الفلسطيني بحكايات الآخرين من الشعوب الغاربة: (الأندلسيين، والهنود الحمر، وحتى الكنعانيين..).

ومولود "درويش" المشاكس (الحاضر) يعيش في جنبات الماضي، فحاضره هو ماضيه المكتوب في المعلقات السبع، على ذرات الرمال العبقة، وقد غادرها غدها؛ ليبقى البحث عن ولادة أخرى، وغد ضائع، يقول في قصيدة (قافية من أجل المعلقات):

تركتُ لنفسها نفسي، التي امتلأت بحاضرها
وأفرغني الرحيل.
أنا المسافر والسبيل
لا غدٌ في هذه الصحراء، إلا ما رأينا أمس
فلأرفع معلقتي لينكسر الزمانُ الدائري
ويولد الوقتُ الجميل[1]

فلم يبق "لدرويش" من فلسطين غير الدلالة، فالواقع يتحول إلى صور ورموز واستعارات. والرمز ينمو مع حالات الإنسان الروحية، وبنفس الوقت فإنه يحافظ على صلة الأمومة المرتبطة بالبيت الحقيقي (شجر الزيتون)، ذلك " أن الأعمال الأدبية تختلف عن الوثائق التاريخية الصرف؛ لأنها تقوم بدور أكبر من مجرد توثيق حقبة زمنية بعينها، وتظل قادرة على الكلام"[2]، وهو في النهاية يعبِّر عن التشبث الدائم بالأرض، والقدرة على الصبر المستمر، والنَّفَس الطويل، والخضرة الدائمة، أو بالأحرى الخالدة، وعن المقاومة والتصدّي. في إحالة على الأحاسيس وينطوي على نحو مّا، على مباشرة لا تخفي أن ثمة إكراهات أخرى غير البحث عن الشعر، تفرض العودة إلى الرمز، نذكر منها على سبيل التمثيل: ضرورة اللجوء إلى الحيلة الجمالية اتقاءً

---

(1) درويش، الديوان، لماذا تركت الحصان وحيداً، ص638.

(2) هولب، روبرت سي. 1994م. نظرية التلقي، ترجمة: عزالدين إسماعيل، النادي الأدبي، جدة ص172.

للرقابة، والاضطهاد، والحظر[1]. فنحن أمام طريقة لفهم الواقع، والتعبير عنه، وإعادة خلقه. ولا يقتصر الأمر البتة، على آلية للتعبير، ولا على طريقة جاهزة[2].

ولا تعارض حينئذ، بين الالتزام بقضية، مثل القضية الفلسطينية، والبحث عن طريقة شخصية في التعبير استنادا إلى الرموز (شجر البرتقال، والزيتون...). فكان حضور الذات كمولد لانبثاق النص، وترتيب الصلة، بالحدث، على أساس ذلك، حسماً للصراع مع الخارج، وكي لا يدور كل شي (خارج) الذات والنص معاً، فهذه الطريقة تتقوى بكتابة تعتني بعناصر مستمدّة من الحكايات والأساطير: (الأساطير الإغريقية، أساطير بلاد الرافدين، القصص الدينية، وحكايات ألف ليلة وليلة، وغيرها).

استمدادٌ لا يعيد إبداع هذه العناصر وإنما يلتقطها، في نطاق رمزية لا تنسى الجانب الذاتي فيها، بما يجعل هذه العناصر قابلة لخدمة الموضوع. فالحدث من جهة تاريخيته سيكف عن خلق الأثر، فيما تمتلك النصوص قدرة الحديث إلى المتلقي بصيغة الحاضر، وهو ما يظهر أيضاً ليس في صلة النص بالتاريخ كحدث، بل عبر صلة النص بالحياة والواقع اليومي وأحداثهما أيضاً، فعند نفي المهمة الانعكاسية، أو المرآتية للأدب بوصفها (نسخاً) للواقع ومفرداته وأحداثه، وليست (خلقاً) فنياً له، سيظهر جلياً التعارض بين جماليات العمل ونثرية الحدث ومباشرته، ولا يمكن هنا قيام العمل بأثر جمالي في متلقيه إذا تحددت وظيفة هذا العمل بالنسخ[3].

وكتجسيد لإيمان "درويش" بأن المقاومة بالشعر لها خصوصية الحداثة ذاتها، يتعمد أن يصدم قارئه؛ فيلتقط كل ما يتصل بذلك المكان المهدد بالانمحاء والتهجين بجزئيات لا تراها إلا عين شاعر "كدرويش"، وبنظام خاص داخل النص يوجه القراءة بعيداً عن الشعارات وسخونة الحدث الآني...، وهو ما جعله يقود جمهوره مضطراً إلى طريق الشعر الحديث – الحقيقي–، الذي لا يتخلى عن جوهره؛ ليلهو بالقشور بتعبير عبده

---

(1) بنيس، محمد، الوصية الشعرية لمحمود درويش، "القدس العربي"، عدد خاص في مناسبة أربعين يوماً على رحيل درويش، ص14.

(2) عنكر، حوار محمود درويش للمساء المغربية، هناك إفراط في التأويل السياسي لقصائدي، المساء 2008/06/25م.

(3) هولب، نظرية التلقي، ص294-295.

وازن[1]، وذلك سيرشحه ليغدو – على يديه – حتى أكثر الموضوعات انكشافاً ومباشرة ذا دلالة حداثية، وفلسطين ذاتها ستصبح لغة أكثر منها موضوعاً، وحساً وإيقاعاً أكثر منها مسألة، ورمزاً خفياً[2].

وكعادة "درويش" الشعرية في أسطرته للحدث، والخروج به من دائرة الاعتيادي والعادي نجد نص "درويش" الطويل (حالة حصار) رغم ما يومىء به العنوان، فإن "درويشا" سيكسر حاجز الرؤية لدى المتلقي، باتجاه أفق آخر، وهو تكبير الحدث معرضا عما يتراءى في ذهن المتلقي من وضوح ووعد بعرض (حالة حصار)، لها في أفق المتلقي أبعاد وأشكال ومراجع وصور، لن يقدم "درويش" للقارئ الموعود شيئاً من ذلك. فهو يقدم مستوى آخر لمعاناة الجماعة التي حمل "درويش" صليبها، ولكن بطريقته الشعرية المتفردة، فحالة الحصار ليست تخصه كفرد، بل هو يتحدث عن حصار جماعي، وكما قال الكاتب الأسباني "خوان غويتسولو"، وهو عائد من لقاء الشاعر مع عدد من كتاب العالم في رام الله، فإن حالة حصار الشاعر: " ليست إلا تشخيصاً لوضعية مواطنيه، بداية من رئيس السلطة الفلسطينية، حتى آخر مولود بين الأسلاك الشائكة"[3].

على أن التاريخ الذي يعوض عن الجغرافية المفقودة، ويسمح بمراقبة الذات والآخر قد أيقظ عنده: " حاسة السخرية، فهكذا تخف أعباء الهم الوطني، وتجد الذات نفسها في رحلة كونية عبثية المصير "[4]:

هنا، عند منحدرات التلال، أمام الغروب.
وفوهة الوقت.
قرب بساتين مقطوعة الظل.
نفعل ما يفعل السجناء،
وما يفعل العاطلون عن العمل،

(1) عبده، وازن، نجومية درويش، جريدة الحياة، 2001/8/23م.

(2) بيضون، عباس، درويش المختلف، جريدة القدس العربي، 1998/6/26م.

(3) الصكر، حاتم. محمود درويش الحياة خارج الاستعارة، القدس العربي، 2002/4/14م.

(4) بيضون، حوار مع درويش.

نربّي الأمل[1]

وتحمل سخرية "درويش" مفارقة تهكمية من الوضع الراهن (السخرية)، التي يرمي "درويش" من خلالها إلى النزوع، باتجاه المفارقة، والانزياح الاستعاري، واللغوي، لدلالات تعبر عن عبثية الذات في رحلتها الكونية. ففي البساتين، ومنحدرات التلال تتم تربية الأمل. ونحن هنا كقراء أمام شاعر، وشعب، وقصيدة، مفردات جميعها تعيش حالة من المفارقة الجماعية، شعب محاصر يرصد طلوع الفجر عند المنحدرات، ولحظات الغروب، وشاعر يلاعب موته وحصاره معاً. والقصيدة تبتعد عن حصارها؛ لتعانق رمق العيش، وبقية الأمل؛ لتحاصر حصارها من بوابة التاريخ ونوافذ الماضي، ولكن ذلك لا يعني إغفال "درويش" لمفردات الحصار، فهو يذكر الدبابات، وأضواء المدفعية في ليل الحصار، والجنود، والحراس، والغرف المحاصرة، لكنه يدرجها كلها في إطار تمثيل حالة الحصار شعرياً، وتكريس السخرية، وحضور الذات وسط محرقة الجماعة، التي لا يهملها "درويش" تعالياً، أو نرجسية فهو – كما يصف "صبحي حديدي" – له معادلة شعرية " لا تستطيع طويلاً احتمال الكثير من درجات إقصاء الآخر، حتى في ذروة الموقف الغنائي الذي يلبي شجن الروح ويوفر الشفافية، التي قال الشاعر إنه يحتاجها للتعبير عن المناخ الإنساني الحزين"[2].

وبدلا من تأريخ الحدث وتوثيقه، فإن الشاعر يعرض عن ذلك لصالح أسطرة الحدث، فإن لكل نص شعري أسطورته الخاصة. أي أن القصيدة تصنع أسطورتها، وتخلقها. وهنا تبدو الأسطورة أكثر جلاء ووضوحاً عندما تتقدم الرؤيا بخطوطها الزمنية التي تحدثنا عنها، على الرؤية. والحراك الشعري يزداد تألقاً كلما كان قادراً على صنع أسطورته الخاصة، وإبداع معانٍ جديدة تتحرك ضمن إطار أسطورة الفعل المرتبط بحركيات النص الداخلية. والتي تعني محاولة الشاعر الإمساك بحركة الزمان، والسيطرة عليها. فالعالم خلق منذ الأزل وبدون أن يتدخل الشاعر، في حالة ما "ماضية"، في زمن أولي؛ لذلك لابد أن يتدخل الشاعر؛ للإمساك بحركته خوفاً من

---

(1) درويش، الديوان، حالة حصار.

(2) صبحي حديدي، خيار السيرة واستراتيجيات التعبير، ضمن كتاب: زيتونة المنفى، دراسات في شعر درويش، تحرير جريس سماوي، المؤسسة العربية، بيروت، 1998، ص212–221.

خرابه وتدميره.

فهو (أي درويش) يطمح للعودة إلى ماقبل الخطيئة الأولى، فيحاول في كل نص شعري أن يتجاوز تلك الخطيئة، أن يمنع وقوع خطيئة أخرى، وهو يحاول بالتالي أن يمسك بحركيات الزمن من خلال الزمن، ليصنع أسطورته الخاصة من خلال نصه، الذي يتجدد مع كل أسطورة جديدة في نص جديد. ليس من الضرورة أن تروي الأسطورة تاريخاً مقدساً، وتخبر عن حدث وقع في الزمن الأول، زمن "البدايات" "العجيب"، فالنص الشعري هو صانع أسطورته الخاصة، التي تتحدث عن عملية خلق خاصة تحرك عناصرها على مسرحها الخاص، وكائناتها منظومة الدلالات والمعاني بانزياحاتها ومعانيها الشعرية المتواشجة مع أنساق أزمنتها الشعرية؛ لتخلق زمن الحلم المتواشج مع الزمن الاجتماعي. وإذا قصر النص الشعري ارتكازه على الاجتماعي من الزمن فقد شعريته.. وإن كان الشاعر يسعى إلى ما يسميه فخري صالح: ((محاولة لخلق تعبير موازٍ، وغير مباشر عن التجربة الفلسطينية"[1]. وبهذا يختلف زمن النص الشعري عن زمن موضوعه، حيث يحاول هذا الأخير من خلال أسطرة الزمان تحطيمه؛ ليعود به إلى الحالة السابقة لشرطه الاجتماعي إلى "اللازمان"، إلى "الخلود".

وإذا كان زمن موضوع الشعر يتعلق بالذاكرة الجمعية، وبالمخيال الاجتماعي، المؤسّسين للزمن الأسطوري، فإن زمن النص الشعري يؤسس وعبر الدلالات، على الالتقاط المعرفي الفردي للخيال والذاكرة الجمعيين، أي على تكوين الذاكرة الشخصية من منظومة المعرفي العام[2]. وعن الدال والمدلول نجد من المفيد إيراد حوار "محمود درويش" مع أحد المقاتلين الفلسطينيين، الحوار الذي أورده "درويش" في كتابه "ذاكرة للنسيان" (1982)، وأورده بنصه حرفياً لأنه يشكل مدخلاً مهماً لدراسة قصائد الشاعر، حيث يرد في "ذاكرة للنسيان" الحوار التالي:

" – قل لي، يا أخ محمود، ماذا تقصد بالبحر، ما معنى البحر، البحر طلقتك الأخيرة؟

– من أين أنت يا أخ ؟

---

(1) صالح، 1996م. لماذا تركت الحصان وحيداً، ص24.

(2) الخضور، قمصان الزمن، ص27–28.

– من حيفا.

– من حيفا، ولا تعرف البحر ؟

– لم أولد هناك، ولدت هنا في المخيم.

– ولدت هنا في المخيم، ولا تعرف البحر ؟

– نعم. أعرف البحر. ولكنني أعني: ما معنى البحر في القصائد ؟

– معنى البحر في القصائد هو معناه على حافة البر.

– هل البحر في الشعر، هو البحر في البحر ؟

– نعم. البحر هو البحر. في الشعر وفي النثر، وعلى حافة البر.

– ولكنهم قالوا لي: إنك شاعر رمزي، مغرق في الرمزية، لذلك ظننت أن بحرك غير البحر الذي نعرف، غير بحرنا.

– لا يا أخ خدعوك. بحري هو بحرك، وبحرك هو بحري. نحن من بحر واحد، وإلى بحر واحد.. البحر هو البحر..

يتعجب المقاتل من عجز الشاعر عن تفسير شعره، أو يتعجب من سهولة الشعر ما دام البحر هو البحر. أو يتعجب من حق الواقع البسيط في الكلام.

– ألست أنت، يا أخ، من يدخل البحر إلى الشعر، حين تحمل البحر على كتفيك وتثبته أين تشاء ؟ ألست أنت يا أخ من يفتح فينا بحر الكلام على مصراعيه ؟ ألست أنت بحر الشعر، وشعر البحر ؟

– أنا بريء. أنا أدافع عن حقي وعن ذاكرة أبي، وأحارب الصحراء.

– وأنا أيضاً.. ولكن البحر، يا أخي، هو البحر. وإليه سنمضي بعد قليل، في سفن نوح الحديثة، في ازرق يسفر عن أبيض لا نهائي، ولا يسفر عن ساحل. إلى أين.. إلى أين يأخذنا البحر في البحر ؟"[1].

إن دال (البحر) ليس بكرا من ناحية الاستخدام الشعري، بل الجديد هو مايشحن به الدال منذ وراثته من زمن "امرئ القيس" حتى الساعة، فيتم شحنه بهواجس الشاعر وهواجس أمته، وحينما يقدم الشاعر الدلالة الوضعية أو العرفانية، فإن الدال يتم شحنه بهوامش دلالية توسع من معناه أو تضيق منها، وهوما يتوضع في شعر "محمود

---

(1) درويش، ذاكرة للنسيان، ص144.

درويش" على وجه الخصوص. وما ينبغي التنويه إليه أن تردد الدال كان له ارتباط بتطور مصادر الشعرية عنده على النحو الذي عرضنا له"[1]. ونجد كدارسين أن الدال في أشعار "درويش" متعدد المدلول، حيث يحدد السياق دائماً المدلول، ولا يحدد هذا من خلال ارتباط الدال بالمعنى القاموسي حسب، "فالبنيويون" يذهبون إلى أن الدال هو الذي يسحر خلافاً للمدلول، ويعود السبب في ذلك إلى أنه – أي الدال – ثابت والثاني متغير. ويذكرون هذا بمقولتهم من أن المدلول ليس مرتبطاً بثبات بداله، وعليه يتغير معنى الدال بتغير موقع هذا في السياق، والسياق هو الذي يمنحه مدلوله، ولا غنى إطلاقاً عن هذه المقولة عند دراسة نصوص "درويش". وإذا كان دارسو الشعر قد كتبوا عن المعجم الشعري لمرحلة معينة، وعن المعجم الشعري لشاعر معين أيضاً[2]، فإن" درويشا" يتميز بكثافة معجمه الشعري، وبإمكاننا تتبع العديد من دلالات البحر في شعره على سبيل المثال: البحر هو البحر، والبحر هو البحر الشعري، والبحر هو بحر الكلام. وإذا ما استرشد المرء بكتاب شاكر النابلسي اكتشف أنه يفرد صفحات عديدة لتوضيح مدلولات البحر في نصوص درويش الشعرية[3]. إن الناظر في قصائد ديوانه "لماذا تركت الحصان وحيدا؟"، والتي ينهض الكثير منها على مفهوم التناص نجد توظيفا من خلال قنوات الموروث العام للغة: الحوار، المعارضة، استدعاء الشخصيات التراثية عربية كانت، أو غير عربية، سيجد التجربة في اختزال لتجربة الشاعر الناطق باسم الجماعة، كما نؤكد ذلك كل حين فهي امتدادات في الأزمان والأماكن. وهذه التجربة ناطقة باسم أنا الشاعر، الذي يمثل جماعة معينة تخوض صراعا مع الآخر، الذي احتل المكان الأول وطن الشاعر، حيث الطفولة والذكريات والتاريخ الطويل الممتد.. إن مضمون قصائده يعبرعن رحلة الأنا/الشاعر، والجماعة التي يمثلها منذ الرحيل عن المكان الأول إلى زمان التوزع في البلاد/ الزمن الحاضر، حيث بدأت ملامح المكان الأول تنأى عن المكان، ولكنها لم تختف من الذاكرة تماما. من هنا

---

(1) درويش، ذاكرة للنسيان، ص104.

(2) حول ذلك، انظر: كتاب درو اليزابيث، الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، ترجمة محمد إبراهيم الشوش، بيروت، 1961م، ص84 وما بعدها.

(3) النابلسي، مجنون التراب، ص268–288.

أصبحت الأزمنة بيد الشاعر متداخلة في سبيل البحث عن الهوية وتقرير المصير، وفي خضم ذلك تتوالى الأسئلة المحيرة والمعقدة في ذهن الشاعر /الأمة.

فتجربة الشاعر الشعرية هي رحلته نحو نقطة البدء/ المرتكز، التي يبنى عليها ما هو لاحق وما يمكن تحقيقه، وهو أمام مرآة الواقع خائب الظن يشعر بغربة نفسية وجودية لا مثيل لها، وحاضر ممزق يبعثه على السؤال المضني واللاهب : كيف صار الحال هكذا ؟ وكيف وصلت (الأنا) إلى هذا الغياب ؟ يقول "درويش" في قصيدته الافتتاحية "أرى شبحي قادما من بعيد ":

أطل كشرفة بيت على ما أريد

أطل على أصدقائي وهم يحملون بريد

المساء: نبيذا وخبزا

وبعض الروايات والأسطوانات... [1]

ولا يجد "درويش" طريقا يسلكه غير طريق استعادة المكان شعريا، استعادة المكان الأول، بما يحمله هذا المكان من شحن عاطفي، و ذكرى مضيئة بين الأيام الماضية، فيقول في قصيدته "البئر":

أختار يوما غائما لأمرّ بالبئر القديمة

ربما امتلأت سماء. ربما فاضت عن المعنى وعن

أمثولة الراعي. سأشرب حفنةً من مائها

وأقول للموتى حواليْها: سلاما أيها الباقون... [2].

وحينما يسترجع "درويش" المكان، فإنه يستعيد حواضر المكان وجزئياته، بل قل أعضاءه. إنه يسترجع صدمة الرحيل عن هذا المكان مقترنا بحضور الأم، ورائحة تبغ الجد، والحيوانات، والطيور، التي بقيت في أرضها.

يستعيد كل هذه الأمكنة، بعد أن يجملها ويجعلها قابلة لأن تكون أيقونة يمكن نِسيانها، لذلك فهو يلجأ إلى أسلوب التركيب، يأخذ مقاطع مختارة من الأمكنة (في يدي غيمة، قروِّيون من غير سوء، أبد الصبار...)، أو يلجأ إلى أسلوب الحِوار يديره بين

---

(1) درويش، لماذا تركت الحصان وحيداً، ص595.

(2) المرجع نفسه، ص618.

أصوات أساسية في هذا المكان (الأب، الأم، الجد، صوت الطفل، الأنا)، وحينما تتفك الرابطة التي كانت تربط الأب، والأبناء، وتغرسهم في مكان بعينه، يستحضر الشاعر قصة سيدنا يوسف –عليه السلام– وغدر إخوته به، فيكون التشّتت في الأرض. يقول "درويش"، في قصيدة (في يدي غيمة):

... هل أسأت إلى إخوتي

عندما قلت إني رأيت ملائكة يلعبون مع الذئب

في باحة الدار؟[1]

والغياب وليد المنافي، لذا يستحضر الشاعر قصة (هابيل)، وتبدو عودة هابيل مدعاة للتفاؤل، لتبدأ الأنا بنثْرِ إشارات تؤكد أن كل شيء سيبدأمن جديد، على الرغم من الحِسّ الفاجع بهذا الغياب.فيقول في قصيدة (فضاء هابيل):

كلّ شيء سوف يبدأ من جديد[2]

ولكن الإحساس بالفاجعة ملازم لذات الشاعر /الأنا المتكلمة/ الصوت السارد، فتأخذ الأنا تتحدث عن الغرباء، الذين كانوا ينامون بين سنابلنا آمنين لكنهم، وبعد أن اكتملت قوّتهم، يطردون "الأنا" ويسلمونها إلى الشتات، فيقول درويش في قصيدة (سنونو التتار):

...كان التتار

يسيرون تحتي وتحت السماء، ولا يحلمون

بشيء وراء الخيام التي نصبوها، ولا يعرفون

مصائر ماعزنا في مهب الشتاء القريب

على قدر خيلي يكون المساء، وكان التتار

يدّسون أسماءهم في سقوف القريكالسنونو,

وكانوا ينامون بين سنابلنا آمنين[3]

ويقول في " حبر الغراب ":

---

(1) درويش، الديوان، لماذا تركت الحصان وحيداً، ص597.

(2) المرجع نفسه، ص608.

(3) المرجع نفسه، ص613-614.

أنت متهم بما فينا. وهذا أول

الدم من سلالتنا أمامك، فابتعد

عن دار قابيل الجديدة

مثلما ابتعد السرابُ

عن حبر ريشك يا غراب... [1]

وفي قصيدة " أحمد الزعتر "، ومن خلال عتبة النص / العنوان، بوصفه نصا موازيا ابتداء، نجد أنه يحتل مكانا مركزيا في قصائد "درويش"، يجعله بالمقارنة مع مجايليه متفوقا في تصميم عناوين نصوصه، بتنوع لافت وتخطٍ للتقليدية، التي بنى بموجبها شعراء النهضة عناوين نصوصهم، ولم يبالوا بدورها كعتبات نصية، وموجهات قراءة وجزء من جماليات النص نفسه، وسنلحظ – فيما بعد – تلك التلازمية بين مفردات القصيدة /الملحمة، وما آل إليه الراهن الفلسطيني من خلال تقسيم القصيدة إلى : " أزمنة التشرد، والضياع"، و " أزمنة التساؤل، ووعي الذات"، وصولا إلى، " أزمنة الحصار، والمقاومة، ثم الشهادة" . وبدءا من الاسم اسم القصيدة " أحمد الزعتر "، فالاسم أحمد يأتي في المرتبة الثانية في الأسماء العربية تعدادا، وقدسية بعد اسم " محمد "، فاسم أحمد مشتق من الجذر عينه الذي اشتق منه اسم الشاعر " محمود "، أما لفظة " الزعتر"، فالإشارة هنا إلى " تل الزعتر" المخيم الفلسطيني الواقع في خاصرة بيروت الشرقية، الذي صمد أكثر من شهرين تحت حمم القذائف. هنا إحالة إلى مصدرين غير مصرح بهما – مسكوت عنهما – أولهما الجذر العربي الإسلامي لاسم " أحمد "، وثانيهما المكان / المخيم " تل الزعتر "، ولا يفوتنا القول: إن أهم ما يميز شعرية "درويش" هو حواره المستمر مع النص الغائب. فقد جعل درويش (أحمد الاسم) الموصول بالنبيّ– صلى الله عليه وسلم – منقذ الأمة، جعله معبودا يحلّ في الأشياء، ويتّحد مع الطبيعة" الزعتر"، ولعل ولوج القصيدة من زمن التشرد، يفتح القصيدة على الراهن من أوسع الأبواب. يقول الشاعر:

ليدين من حجر وزعتر

هذا النشيد...لأحمد المنسي بين

---

(1) درويش، لماذا تركت الحصان وحيداً، ص612.

فراشتين

مضت الغيوم وشردتني

ورمت معاطفها الجبال وشردتني

يدان من حجر وزعتر عودة إلى يدي أبي الهول، ولكنهما لأبي هول معاصر، والمفارقة أن (أحمد المنسي هو بين فراشتين)، فنتخيل عاشقا هائما تشغله فراشتان، فكيف اجتمعت الصورتان في (أحمد)، وأول ما نلحظه أن الإهداء ينفتح على زمن التشرد، وعلى مشهد رهيب: غيوم تمضي، وجبال ترمي معاطفها، كأننا في عاصفة تتراكض فيها الغيوم إلى كل الاتجاهات، وفي هذا المشهد " القيامي "، ما من متعاطف مع هؤلاء الراحلين سوى الجبال ترمي معاطفها؛ لتخبئهم وهي معاطف من قر، وثلج، ولكنها أكثر دفئا، وفي زمن التشرد هذا نجد هذا التواتر لصيغة التثنية " ليدين، بين فراشتين، بين رصاصتين، بين نافذتين "، وهي صيغة تنسجم مع الضياع، وتوحي بالتردد، والتوزع، والضياع، ويزيدها وضوحا ظرف المكان: "بين فراشتين، بين رصاصتين، بين نافذتين صيغة التثنية هذه ستزول في أزمنة لاحقة: زمن وعي الذات، زمن المقاومة؛ ليحل محلها صيغة المفرد، أو صيغة الجمع للمتكلمين، وفي كليهما وعي ذات واكتشاف يقين كامن واللازمة: " مضت الغيوم وشردتني،، ورمت معاطفها الجبال وخبأتني " ستذكر ثلاث مرات في القصيدة مع تغير في كلمة أو كلمتين؛ لتوحي بإحالة إيقاعية، فالتكرار إيقاع بالإضافة إلى تأدية دوره الإيحائي، من خلال الدلالات المختلفة اختلاف الكلمات المتغيرة، في اللازمة[1]. وتتكرر في القصيدة "مفردة الندى" لتأخذ دلالات يحددها السياق :

أنا أحمد العربي – قال

أنا الرصاص الذكريات البرتقال

وجدت نفسي قرب نفسي

فابتعدت عن الندى والمشهد البحري

وأنا البلاد وقد أتت وتقمصتني "

---

(1) صالح، محمد إبراهيم الحاج. 1999م. محمود درويش بين الزعتر والصبار –دراسة نقدية–، منشورات وزارة الثقافة، الجمهورية العربية السورية، دمشق، ص32–33.

و"يا أيها الولد المكرس للندى قاوم !
يا أيها البلد – المسدس في دمي قاوم!
و"وحيفا من هنا بدأت
وأحمد سلم الكرمل
وبسملة الندى والزعتر البلدي والمنزل"
و"لا تسرقوه من السنونو
لا تأخذوه من الندى
كتبت مراثيها العيون
وتركت قلبي للصدى"
و"يا أحمد اليومي!
يا اسمَ الباحثين عن الندى وبساطة الأسماء"[(1)]

يبتعد "أحمد" عن الندى، والمشهد البحري، ولكنه مكرس للندى وهو بسملته، ومرتبط فيه، وتبدو تلك العلاقة المتأصلة بين "أحمد" و "الندى"، من خلال طلب الشاعر ألا يأخذوا "أحمد" من الندى، و "أحمد" اسم الباحثين عن الندى وبساطة الأسماء، ويخرج الندى من الأرض سيدة الشاعر الذي يسأل: أي نشيد يلائم نداها، وتحث "خديجة"الندى خلف حفيداتها الذاهبات إلى حبهن الجديد – حب الأرض، ليقطفن بعض الحجارة. والندى – كما يراه الشاعر– أسلحة تتسبب بحريق الشاعر حين تميل خديجة نحوه .

ترى ما الندى المشار إليه في نص الشاعر، أهناك غيره (الوطن)؟ ! الذي أبعد عنه، وعن مشهده البحري، وباسم الوطن يبدأ "أحمد" نهاره، ومن الوطن أخذوه، و"أحمد" يتكلم باسم الفلسطينيين الباحثين عن الوطن، ومن على تراب هذا الوطن تستل الحجارة / الأسلحة؛ لضرب الغزاة. وهكذا يكون الندى رمزا للتجدد / تجدد الحياة ، إنه نطفة الأرض في يوم زفافها، في الثلاثين من آذار 1976 م، حيث تتخذ هذه اللحظة من الأسطورة خيطاً خفيّاً يشدّ أطرافها جميعاً، غير أنّه الشاعر /أحمد، لا يتمسّك بفكر الأسطورة، بل يعمد إلى التحوير، بل إلى الحوار الذي يخلق حيّزاً أكبر من الحريّة،

(1) صالح، ق: أحمد الزعتر.

وذلك لمصلحة القصيدة، ابنةِ الواقع، ومنارة الآتي، بحيث تصبح الأسطورة إحدى مكوّنات القصيدة بامتياز، حيث يزجّها الشاعر في الواقع مباشرة، ويعيد إنتاجها، وفق معطيات الشعر. ويأخذ أحمد شرعية الحضور من كونه اللاجئ، الذي يدافع عن مخيم تل الزعتر، ويبحث عن الوطن الذي كرس نفسه له.

والشاعر يجد نفسه بين الحفاظ على صورة الرمز التاريخي، وتجريده من رمزيته، وجعله تعبيرا عن الحاضر. في هذا السياق من التعبير الشعري تجرى مقارنة ضمنية بين نفاذ بصيرة الشخصية التاريخية، ورؤيوية الشاعر في الوقت الراهن. وفي كلتا الحالتين حصلت الهزيمة؛ لأن الجماعة لم تلتفت إلى الأخطار المحدقة بها، ولم تستمع إلى قول الحكماء فيها، ما يجعلنا نتساءل من قناعُ الآخر أحمد الزعتر أم الشاعر؟. لقد خرج الندى من الزنابق والجماجم، فرحلة "أحمد" هي رحلة صوب من يجمع شظايا روحه، ويسكب عليه بعض حنان وسكينة. عاش يبحث عن صورة ما لإنسانية الإنسان، يتجسد فيها الحب والخير والجمال، وتغيب عنها أشباح القسوة والقبح والشر، عاش يبحث عن طريق يقوده إلى مصدر دفء إنساني افتقده مذ كان طفلا، ولم يستطع أن يستعيده أبدا، ودخل لهذا متاهة البحث عن طريق الخلاص من بؤس الواقع، وقسوته(1). أما البحر فله إيقاعات تعزف على وتر الذاكرة : كالرحيل، والعودة، والغضب، والثورة، وهي دلائل تعلق الشاعر بذاكرته، إذ تحتشد كل هذه الدلالات فور حضور المفردة إلى الأذهان، فهي تلح على الشاعر، وتلون رؤيته للأشياء من حوله، في ضوء ثنائية الرحيل والعودة، حيث يؤطر"درويش" لثنائية البداية والنهاية، التي تحيل دائما إلى شيء واحد هو: ساحل البحر، أو الميناء، فمنه كانت بداية الرحيل، وعنده ستكون نهايتها(2):

رايتك أمس في الميناء
مسافرة بلا أهل.... بل زاد
ركضت إليك كالأيتام

---

(1) الزعبي، زياد. 2010م. على هامش العشيات مصطفى وهبي التل (عرار)، جمع ودراسة زياد الزعبي، وزارة الثقافة، ص7.

(2) أبو خضرة، تطور الدلالات اللغوية في شعر محمود درويش، ص185.

أسأل حكمة الأجداد:

لماذا تسحب البيارة الخضراء

إلى سجن إلى منفى، إلى ميناء

وتبقى رغم رحلتها

ورغم روائح الأملاح والأشواق،

تبقى دائما خضراء ؟

وأكتب في مفكرتي:

أحب البرتقال، وأكره الميناء(1).

إنه يعلن كرهه لهذا الميناء وسخطه عليه؛ لأن الرحيل الذي لم يرده كان من خلاله، كما انه يجسد طريق قدوم اليهود، وبالإضافة لذلك فهو معبر لخيرات الأرض المسروقة، دلالات تلتف حول الأرض/ الهوية/ الوجود/ العرافة المقدسة/ الأم الرءوم/ الحبيبة المتمنعة /، فقد رآها في الشوارع في المواقد في خوابي الماء في مقاهي الليل، في الكهف، في الزرائب، في جبال الشوك، رآها مطاردة في الأطلال، ورغم ذلك لم تستسلم لوحوش الغاب، من هنا تبدو أهمية المكان بوصفه ذا دور بنائي، وإيقاعي في حبك سردية الحكاية، إذ إنه من أكثر الأنساق الفكرية في بناء الشعر الحديث تعقيدا، والفن بعامة إذا ابتعد عن احتواء المكان فقد واقعيته وعاش في تاريخ اللا تاريخ(2).

وعند "درويش" يكتسب أبعادا منها: العام، والخاص، خاصا؛ لارتباطه بذكريات الشاعر الأولى: البروة، المنزل، السطح، حبل الغسيل، وعاما يرتبط بالأرض / الوطن، بكل ما تشتمل عليه فهي الطاهرة والمطهرة، والقديسة المقدسة. والنظرة إلى المكان ارتبطت بوجهة نظر درويش / الطفل، وهذا ما يفسر على الأرجح بساطة معجمه اللغوي المرتبط بالمكان خاصة ذكريات الطفولة، المنزل القديم، الدرج، قهوة الصباح، رغيف الخبز. ليأتي البحر في سياق تصور درويش للمكان /الخطيئة، حيث يشكل الحد المقابل للتفاحة، ثم أنه ينضم كدال "signifier " في قصيدة " مديح الظل العالي " وديوان " حصار لمدائح البحر " إذ يبلغ عدد مرات تردده في القصيدة (63) مرة،

---

(1) درويش، الديوان، ق: عاشق من فلسطين، ص41-42.

(2) أبو خضرة، تطور الدلالات اللغوية في شعر محمود درويش، ص188.

وتردده في الديوان (66) مرة[1]، وهذا يثبت حضورا مميزا لهذه المفردة إذا ما قورنت، بالقصائد، السابقة واللاحقة على القصيدة والديوان، فالبحر يشكل ركنا أساسيا في رؤية الشاعر لبيروت، ويصبح هنا مركز الاستقطاب الدلالي[2]. فهو رمز للرحيل والانفصال عن بيروت؛ لذا يتسع مفهوم البحر، ويستجلب الرحيل عبره: رحلة " أوليس" دون أن تتدخل الآلهة في تقصير أمد هذه الرحلة، أو إبطال لعنة الآلهة ضده، وهذا هو الخروج الذي لم يجد من يمنعه أو يهون من أثره. فبحر بيروت ألجأه أول الأمر، وها هو يشرده الآن،، والبحر الذي أدخل درويش هو الذي يصف به أحمد الزعتر[3]، حين يقول:

" لم تأت أغنيتي لترسم أحمد الكحلي في الخندق

الذكريات وراء ظهري، وهو يوم الشمس والزنبق

يا أيها الولد الموزع بين نافذتين

لا يتبادلان رسائلي

قاوم

إن التشابه للرمال.........وأنت للأزرق"[4]

لقد وجد "درويش" في أساطير التجدد، والانتصار حاملا له ولقضيته ولقصيدته، من وحل واقع لم يخلف وراءه إلا الهزائم بصفتها الدائمة /العربية، والانكسارات المريرة على صعيد الوطن، والنفس..وقد خلفت هي الأخرى معاناة وضياعا وتشريدا، في دروب المنافي، دون أن يرتفع صوت حقيقيٌّ واحد، يعيد إلى هذا الشعب هويته، وهوية

---

(1) عبدالمطلب، محمد. تطور تجربة محمود درويش الشعرية، بحث مقدم إلى مؤتمر النقد الذي أقيم على هامش مهرجان جرش للثقافة والفنون، نقلا عن: العتوم، تحولات المكان في شعر محمود درويش، رسالة ماجستير مقدمة لقسم اللغة العربية في جامعة اليرموك، ص20.

(2) الشطي، محمد صالح. خصوصية الرؤيا والتشكيل في شعر محمود درويش، فصول، مج7، 14، 1986م، 1987م، ص154.

(3) العتوم، تحولات المكان، ص20.

(4) الحاج صالح، ق: أحمد الزعتر.

المكان الذي ينتمي إليه.. حتما أن هذه النتيجة هي ذاتها التي يصل إليها الشاعر حين يقول:

(كنْ حبيبي بين حربين على المرآة –
قالتْ – لا أريد العودة الآن إلى
حِصْنِ أبي.. خذني إلى كرمكَ واجمعني
إلى أمّكَ، عطّرني بماء الحبق، انثرني
على آنية الفضة، مشّطني، وأَدخلني
إلى سجنِ اسمكَ، اقتلني من الحبّ،
تزوّجني، وزوّجني التقاليد الزراعيّةَ،
درّبني على الناي، واحرقني لكي أُولَدَ
كالعنقاء من ناري ونارِكْ!"(1)

ترى من المتكلم في النص السابق: أهي الأرض كون المتألم / المتكلم هنا يحمل بعداً دلالياً عميقاً.. ؟ وحتما ستأتي الإجابة من تحت المدر ومن بين الفجاج، ومن غيرها الأرض الفلسطينية، التي تشكّل النسيج الأول في شعر محمود درويش.. هل هي حرب على المرآة/ الواقع ؟ أم الانشغال بالذات (النرجسية)؛ لأن المرآة، مرحلة في عمر الفتاة تكتشف ملامحها، وجمالها؛ فتظل دائمة النظر فيها، إنها تريد الخروج من زمن الانكفاء على الذات، والنظر في الذات من خلالها، إلى الاندماج، في الرجل، وتحول الحياة إلى معطيات واقعية: الحب، الزواج، الزراعة، المشط، الارتباط بالرجل،سجن اسمك، إنه يصنع أسطورة الحياة من جديد (رجل – امرأة) وهي الرحيل صوب لحظة الأبدية/ الولادة الحبّ العفويّ، وإلى روح الطبيعة.. سعي نحو الخلاص والولادة من جديد .. وكأنها العنقاء التي تموت احتراقاً كلما وصلتْ إلى الذروة؛ لتعيد خلق نفسها من جديد وهكذا... ولكنّ "محمود درويش" يصلُ إلى نتيجة أكثر يأساً من سابقتها، حيث تسقط "عنقاؤه" دامية بيد الصيّاد:

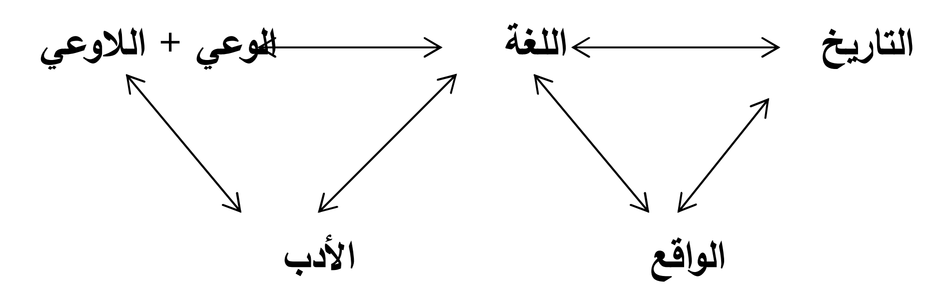
"كان شيءٌ يشبه العنقاء
يبكي دامياً،

---

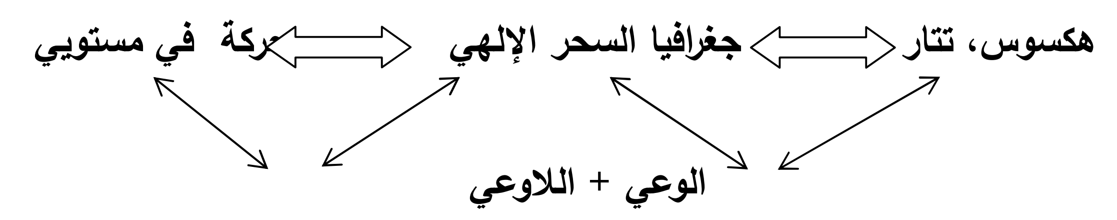
(1) درويش، الديوان، لماذا تركت الحصان وحيداً، ص628.

قبل أن يسقط في الماء،
على مقربةٍ من خيمةِ الصيّاد...
ما نفع انتظاري وانتظاركْ؟"(1)

إن ما يريد "درويش" قوله ينطق بلسان حال الواقع، الذي سقط مضرّجاً بدمائه، قرب خيمة صيّاده التي رُفِعتْ على أرضه. فلا احتراق وانبثاق وليس ثمة ولادة جديدة.. إنه ينقل الواقع أمينا لذاكرته وذاكرة الشعب الذي استأمنه ليكون الناطق باسمه فالسقوط العربي قد حدث، وفلسطين قد ضاعتْ، والحلم نُحِر على عتبات الريح.. ونجد في قصيدة (مأساة النرجس ملهاة الفضة) (2) ، هذا التداخل في بنى الذاكرة الجمعية، والمخيال الاجتماعي في المنظومة المعرفية في حركيات رمزية معقدة، غير قابلة للإفراز والاستحضار إن لم يتم تنبيه تلك الرموز والمفاتيح. وبوصف اللغة تشكّل الحامل الفعّال للأثر المتراكم في منظومة الذاكرة والمخيال، وتشكل المفتاح وعنصر الترميز، فهي تشكل أيضاً عنصر التنبيه القادر على إحداث الفعل المعرفي في فضاء زمني إبداعي خاص:



انطلاقاً من ذلك سنحاول تحليل بنية مقطع من النص:



(1) درويش، الديوان، لماذا تركت الحصان وحيداً، ص629.

(2) درويش، قصيدة مأساة النرجس وملهاة الفضة، سبق الإشارة إليها، الديوان، ص526.

أرض التضاريس القديمة:

خلدوا أسماءهم بالرمح أو بالمنجنيق   تحريك مكونات الذاكرة والمخيال

إعادة بناء الواقع على أساس تاريخي   بعلاقتها مع هامش اللاوعـــــي

وبمحاولة كشف هذا التحريك الثلاثي الأطراف المترابط داخلياً، ومتمفصل في اللغة، يمكننا التقاط هذه الحركية في صيغة ملحمية ضمن استخدام نقيض لدوال بسيطة. فيبدو التركيب البعدي متناحراً على التوضع القَبْلي للمفردات (الدوال)، فتظهر محطات الانتقال إلى خطوط الذاكرة، وكأنها مواقع لاستراحة الشاعر، حيث تستريح اللغة على موجة التصاعد الملحمي التالية:

ولزهرة الليمون أجراس، ولم يصب التراب بأي سوء

أي سوء، أي سوء بعدها، والأرض تورث كاللغة

هبت رياح الخيل وانطفأت رياح الخيل....

عادوا لأنهم أرادوا واستعادوا النار في ناياتهم

تصاعد الزمكانية الملحمية

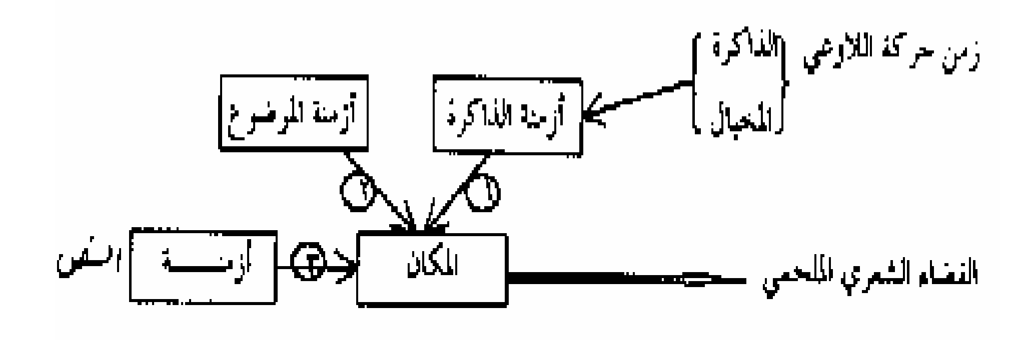
بأي أسلحة تصد الروح عن تحليقها

وهكذا تتصاعد القصيدة ـ الملحمة، متجاوزة الزمن الميقاتي الآني، بدون أي انتقال معهود من خلاله إلى مايسميه بعض النقاد: بالزمن الموضوعي الذي يعيد ربط اللغة بواقع الصورة وتشابكها، فالبنية العامة للجملة هنا، لا تعلق المعنى التصويري على الدلالي بالصيغة المبسَّطة، فَتَحْتَ استحالة الزمن كلّها إلى الملحمي تتعلّق الدوال بمعانيها البَعْدِية مباشرة، في صورةٍ مفتوحة على صعود شمولي، لكتلةٍ عارمةٍ من أولئك الناس الذين يتزاوجون ويعلّقون الثوم والبصل بسقوفهم، ويزرعون اللبلاب حول موتاهم.....، بشكلٍ ملحميّ. فتنتقلُ بذلك بيانات اللاوعي الجمعي، وبحركيتها الفردية؛ لتشكل الفضاء الذي يتحرك فيه النص؛ ليتداخل زمن النص مع زمن اللاوعي عبر عناصره مكوّناً تلك الملحمة في شموخ مفاصلها. وبرغم الاستخدام الواسع لهذه الصيغة، لا يترك محمود درويش اللغة مشحونة بسياقها الشعري الجديد فقط، بل يعيد استخدام المخزون الواسع في الذاكرة الجمعية بصيغ متعددة. فتارة يستحضر التاريخ العربي ـ الملاحم، وتارةً يستحضر زمكانية التوضع الجغرافي البسيط، في ترابط دقيق

تنسحب اللغة بعده؛ لتبدو في صراع حاد بين دوالها أولاً، وبينها وبين الواقع المفتوح ثانياً . ومع تراكمات الواقع، وما يستطيع من تحميله لسويات الوعي القادرة على قلب السكون والتكلس في يوميات المتلقي البسيطة ثالثاً:

الهكسوس هبوا • التتار مقنعين • إسماعيل • اسحق • الأسطورة الكبرى • آدم • جد هجرتهم • الأنبياء • قابيل • الصوفي • منقار هدهد • سبأ • توراة كنعان • قريش • سومر • جلجامش • الرومان • عاد المسيح إل العشاء • لبن النبوءة • ذو القرنين • قيصر • هرقل • طروادة • أرضنا الأولى • أندلس • ممالك الإفرنج • صلاح الدين • مريم • النبي • اللاّت والعزى • ....

ويقابل رموز المخيال الاجتماعي تلك، والتي لا يترك عنصراً فيها، أو بياناً إلا ويحركه عبر أزمنته الخاصة، وأزمنة موضوع النص، وأزمنة النص بحركة أسطرة في جغرافية ملاحم؛ بهدف إكمال البيان. وهنا نلاحظ أن زمن البيان المخيالي ينسحب على زمن موضوع النص؛ ليندغم معه على أرضية مكانية خاصة، هي المكان الذي حدثت فيه الملحمة، ودخلت الذاكرة الجمعية بارتسامها المكاني. فالذاكرة زمكان، ولا يمكن إبقاء زمن اللاوعي من خلال أزمنة الذاكرة والمخيال معزولاً عن زمن موضوع النص في ملحمة كهذه، فيتداخلا متواشجين متناسجين مع زمن النص نفسه على جغرافية الملاحم الكبرى. رحلة الهند البعيدة، نوافذ آسيا الوسطى، شمال الشام، الجزر الصغيرة، سبأ زيتون روما، سور أورشليم، شام الورد، النيل الشمالي، دجلة الوحشي، أثينا، روما، مسرح الرومان، الأطلسي، دمشق، بحرإيجه، أندلس، حصار قرطاج، سقوط صور، الساحل السوري،.....



ويوظف الشاعر الرموز المخيالية بصور مختلفة عن سياقها المعهود، الذي قدمت فيه تاريخياً، محاولاً الانفلات والابتعاد عن حركية الزمن الاجتماعي التوافقي اتجاه الملحمي، وحتى لا يفلت الزمن من يديه؛ لينتقل من ملحميته التصاعدية إلى أسطرته أو ميتيته، يعرج الشاعر إلى يوميات واقعية مشهدية يخفّف فيها من عبء تحميل اللغة للشحنة العالية من التصاعد الملحمي، فيلجأ إلى التوظيف البسيط على مستوى المفردة والجملة أو العبارة أو الصورة الشعرية(1).

7.3 اللحظة الزئبقية:

يقول "أنيس صايغ" في كتابه " 13 أيلول " عن "محمود درويش" ما يلي: " والشاعر محمود درويش يكتشف سراً خطيراً: التأييد هو التقييد .لذلك فهو يؤيد الاتفاقية التي لا يؤيدها؛ ليقيدها أو؛ ليقيد اسمه في سجل المؤيدين، الذين لا يؤيدون، والمعارضين الذين لا يعارضون، والمشاركين الذين لا يشاركون، وغير المشاركين الذين يشاركون"(2).

ربما أراد "الصايغ" أن يعبر بذلك عن الموقف السياسي "لدرويش"، ولكننا نراه ينسحب على الموقف الشعري أيضا في تكريس للحظة الزئبقية، وهي تجسد مبدأ التماهي الذي يمتد عبر الخارطة الدرويشية، فهي ترخي سدولها على الامتدادات الزمنية، فتصبح اللحظة الزمنية لحظة عابرة للأزمنة لا تأبه بتحديد زمني معين، ولا تلتزم ببعد فيزيائي بعينه، هي لحظة مترحلة وقلقة ونزقة تجمع بين المتضادات، وترصف المتوازيات لتخاطب الوعي من خلال وعي اللحظة التاريخية، " إنه شاعر يخترق الحدود والتصنيفات شعره ليس شعر قضية – بحسب أمجد ناصر – بل شعر مؤرق، ومهجوس بالعمق بسؤال الأرض، بصفتها الخير الوحيد المتاح لنا؛ لنحيا حياتنا فيه "(3)، ولأنه باختصار يريد أن: " تنصت الجماعة إلى صوتها، في صوته

---

(1) الخضور، قمصان الزمن، ص97-98.

(2) صايغ، أنيس. 1994م. 13 أيلول، مكتبة بيسان، بيروت، ص270.

(3) ناصر، أمجد. اعتراف متأخر، القدس العربي، 1998/6/16م.

الشخصي"[1]، فهناك عودات حتمية تخيم على رؤيته الشعرية، لا يستطيع الخلاص منها، مهما ابتعد، ونأى بشعره عنها، وعلى سبيل المثال هناك عودة إلى: " حادثة الموت السريعة، أو العودة من الموت إلى الحياة، كما يسميها وكما عبر عنها في (جدارية) وحادثة مقتل المغني الذي يطارده المحتل نهارا، ويروي كفاحه وغربته غناء في ليل الغربة "[2]، وسيرته الشعرية (لماذا تركت الحصان وحيدا) تظل أمثولة لأسطرة الواقع، وتعميد الشعر من ثرثرات اليومي وعادياته، ومن الماضي وأحداثه "[3].

فالزمن لدى "درويش" يرتبط بعلاقة حميمية مع الصحراء؛ لما بينهما من تشابه، وما يشكلانه من حضور آسر، وكاسر في آن واحد، يقول درويش:

بيروت / ليلا

أمسك الآن الهواء الأسود الصخري

أكسره بأسناني، وأعض عليه، أدميه، وأركله

أكاد أجن مما يجعل الساعات.... رملا "[4]

فالزمن هنا رملي متشابه، حيث يمتد هذا الليل البيروتي على مدى عشرة مقاطع، ولا يكاد ينتهي، ويبدو متدرجا من الفجر إلى الظهر إلى العصر إلى المساء، ثم هذا الليل الطويل، ويسجل "درويش" في هذه الأوقات، ما يشبه المذكرات من حياته في بيروت، فالفجر قتل ورصاص، والظهر استمرار لما في الفجر واجتماع القادة العرب من أجل أي شيء، إلا إيقاف القتل والموت في بيروت، والعصر ملل ورطوبة وحشرات، وأما المساء فإنه يدفع الشاعرإلى الانتحار لولا ينقذه السفر، ويتأكد هذا المعنى حين يجمع الشاعر الأزمنة الثلاثة الفاصلة لليوم: الفجر، الظهر، الليل، في مقطع واحد؛ ليؤكد على أن ما يجري في وقت الفجر في بيروت، يجري وقت الظهيرة،

---

(1) بيضون، حوار مع محمود درويش (التراجيديا الفلسطينية تجد تعبيرها الآرق).

(2) المرجع نفسه.

(3) الصكر، حاتم. 1999م. مرايا نرسيس، الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية، في قصيدة السرد الحديثة، المؤسسة الجامعية، بيروت، ص140 وما بعدها.

(4) درويش، ق: مديح الظل العالي، ص366.

ويجري وقت الليل، بالاعتداء الصهيوني على الفلسطينيين، تحت قناع الضحية المكشوف، بل أن "درويشا" يعمق هذه الفكرة حين يشير إلى التشابه بين كل الأيام:

" بيروت / أمس /الآن / بعد غد:
نشيد الخريف "[1].

ويبدو هذا المقطع حاسما في الحكم على أزمنة بيروت، التي تصب في فصل خريفي واحد، وتحافظ على نسق دائري في السيرورة دون انقطاع[2]. وينسحب مبدأ التماهي على مواقف "درويش"، وبالتالي على معجمه الشعري؛ ليكرس بذلك زئبقية متفلتة ليس من قيود الزمنية حسب، بل ومن عزلة الألفاظ من خلال إيجاد صيغ منزاحة عن المعهود وما هو متداول، نجد ذلك في قصيدة " إلى أمي "، حيث يطلب الشاعر من أمه أن يكون وقودا لها، وهو يؤكد بذلك مبدأ التماهي مع المخاطب:

ضعيني إذا ما رجعت
وقودا لتنور نارك
وحبل غسيل على سطح دارك
لأني فقدت الوقوف
بدون صلاة نهارك[3].

فتتماهى الألفاظ؛ لتصب في بؤرة اللفظة المركزية، فالألفاظ (نار، نهار، نجوم) معطيات للإضاءة والنور، أما الوقود الذي يكرس مبدأ الانصهار، فهو على تعالق مع مفردة حبل الغسيل، دوال على الحرية، والانطلاق، والخروج، من خلال الحركة المفضية إلى الخروج، فهي تبدأ من الأسفل (القاع)، أو (السجن)، إلى سطح الدار العلوي، ولا يفوتنا أن نشير إلى أن الاتجاه من الأسفل إلى الأعلى نجده في الحركة العلوية مع التنور إلى سطح الدار، إلى النجوم، ملغيا الشاعر البعد الفيزيائي المنظور، في تمازج عجيب لمفردات المكان، للخلاص من واقع مأساوي مخيم. وحتى العودة إلى مرحلة الشباب مرحلة السجن، فيها تماه واضح، مع اللحظة الحاضرة مرحلة الهرم،

(1) درويش، مديح الظل العالي، ص372.
(2) العتوم، تحولات المكان، ص23–24.
(3) قباني، قصيدة إلى أمي.

رغم المفارقة بين مرحلة الهرم ومرحلة الشباب، ولكن الشاعر يؤول هذه العلاقة من خلال رؤية شعرية ستبقى حاضرة في شعره :

هرمت فردي نجوم الطفولة

حتى أشارك صغار العصافير

درب الرجوع(1)

وما بين الطفولة والهرم على المدى الفيزيائي المتداول (الشائع)، مسافات شاسعة وأقانيم من المتناقضات: حب، وكره، ورحيل، ورجوع، بيت، وعراء، ألم، وأمل ... ولكن "درويشا" يمزق حصار الزمن، فترحل لحظته الشعرية الزئبقية عبر صهوة المكان في حالة من الاندماج، والاندغام؛ ليقر بفضاعة الواقع وثقل وطئه، فهو قد أضحى هرما في هذا الزمن الرخو. إن هذه الدوال تصبح في القصيدة، لامجرد إشارة للشيء، بل تصبح هي نفسها أشياء، وهدفاً في حد ذاته إلى جانب الدلالة، التي تؤديها بطرق ملتوية ومتعرجة. ولكنها جميلة من شأنها أن تمنح السامع أو القارئ اللذة التي لاتمنحه إياها قراءة النثر، أو سماعه بالطريقة نفسها. وهذا ما يسميه النقد العربي في اللحظة الراهنة بـ (القصيدة اليومية)، أي تلك القصيدة التي تعنى باليومي، والبسيط، والعادي، فتجعله مدار بحثها الشعري؛ لتقوم بتصعيده، والعثور فيه على ما هو شعري، ولافت ومثير للدهشة. وبهذا أخذت لغة الشعر، التي أرهقها الكلام المكرر، والصور المستعادة من القاموس الشعري الموروث، في التحرر من النمطي والميت، والمهجور؛ لتعيد الاتصال بالتفصيلي والحي، وتعمل على (خلع الشاعرية) على (فتات الحياة النثرية). مزج مدهش بين لغة المجاز واللغة المباشرة، بين التعبير المجرد، ولغة الملموس، بين استحضار الماضي، والتعبير عن الراهن، فطفولته تنادي كضوء نجمة بعيدة، لكن لمعانها لا يكف عن إرسال مكائده . والرؤية الشعرية مطوعة برؤية مدوية للزمن لا ترى في الشيء مركباته بقدر ماترى فيه الشيء نفسه، وهي من ثمة أقدر على مداخلة الأشياء، والنفاذ إلى ما تنطوي عليه من أسرار ودقائق، ثم إنها بتحويلها للمتعاقبات – مرتكز الزمن الرياضي– إلى متزامنات، تعني حضور الذات نفسها، فتتيح لها إمكانية الاستقلال الجيد لطاقاتها الشخصية، واستعمالها لفهم أعمق، وأشمل

---

(1) قباني، قصيدة إلى أمي، مرجع سابق.

للواقع[1]. وهذا القول يعيدنا مرة أخرى إلى قصيدة (مأساة النرجس ملهاة الفضة)، فبهذه الانتقالات المحققة ضمن الفضاء الشعري، لا يريد الشاعر أن يدفع القصيدة للاستراحة على بساط اليوميات، التي تتشبّث بالمرّ الجميل، بل يريد لها أن ترتفع بهذا البسيط القابع في زوايا المهمش من الذاكرة الجمعية الملحمية، أو أنّه أراد فعلاً أن يظهر لنا ملحميتها الفذة والنادرة، ولكنها غير المدركة حسب المفاهيم القبلية لاستخدام التراكيب اللغوية السابقة:

عادوا ليحتفلوا بماء وجودهم، ويرتبوا هذا الهواء ⟵ ملحمي/أسطوري

ويزوجوا أبناءهم لبناتهم، ويراقصوا جسداً توارى في الرخام ⟵ إدخال الملحمي مع اليومي الموضوعي

ويعلقوا بسقوفهم بصلاً... وبامية... وثوماً للشتاء ⟵ يومي موضوعي

وليحلبوا أثداء ماعزهم.. وغيماً سال من ريش الحمام ⟵ إدخال الملحمي مع اليومي

عادوا إلى أطراف هاجسهم، إلى جغرافية السحر الإلهي ⟵ عودة إلى الملحمي

1. عادوا ليحتفلوا بماء وجودهم، ويرتبوا هذا الهواء: احتفاء خاصاً بأسطورة الماء العربية، والحضور بها عبر النص، لتتداخل مع ترتيب الهواء الأسطوري، ولكن لتتم الحالتان بحراك ملحمي. لكن هذه الأسطورة، الملحمة، ما تكاد تعلن انتشار نسيجها عبر النص حتى تتداخل معها التفصيلات "اليومية" الحديثة الجزئية.
2. ويزوجوا أبناءهم لبناتهم، ويراقصوا جسداً توارى في الرّخام، ويعلقوا بسقوفهم بصلاً، وبامية، وثوماً للشتاء. بحيث يشير هذا التداخل إلى صعود اليومي الحدثي المنتشر على نسيج الزمن الاجتماعي، إلى ماهو ملحمي، بتواتر فعل الكتلة وممارستها اليومية. ثم يعود من جديد مداخلاً بين الزمن الملحمي والاجتماعي.
3. وليحلبوا أثداء ماعزهم... وغيماً سال من ريش الحمام، بحيث تتفاعل الألفاظ المبنية من اليومي البسيط لتكون الملحمي الفضائي المنتشر على شبكة المخيال

---

(1) زايد. مفهوم الزمن ودلالته، ص16-17.

(وغيماً سال من ريش الحمام).

وفي المرحلة التالية، ينتقل من إسماعيل واسحق ومعرفة الحياة بفهمها الأسطوري أو الملحمي إلى: (تعودوا أن يزرعوا النعناع في قمصانهم، وتعلموا أن يزرعوا اللبلاب حول خيامهم، وتعودوا حفظ البنفسج في أغانيهم وفي أحواض موتاهم...) فالمفردات اليومية: (تعود، نعناع، قميص، تعلم، لبلاب، خيام، بنفسج، أغنية، حوض)، تصنع أسطورة عندما يحركها الشعر العظيم.

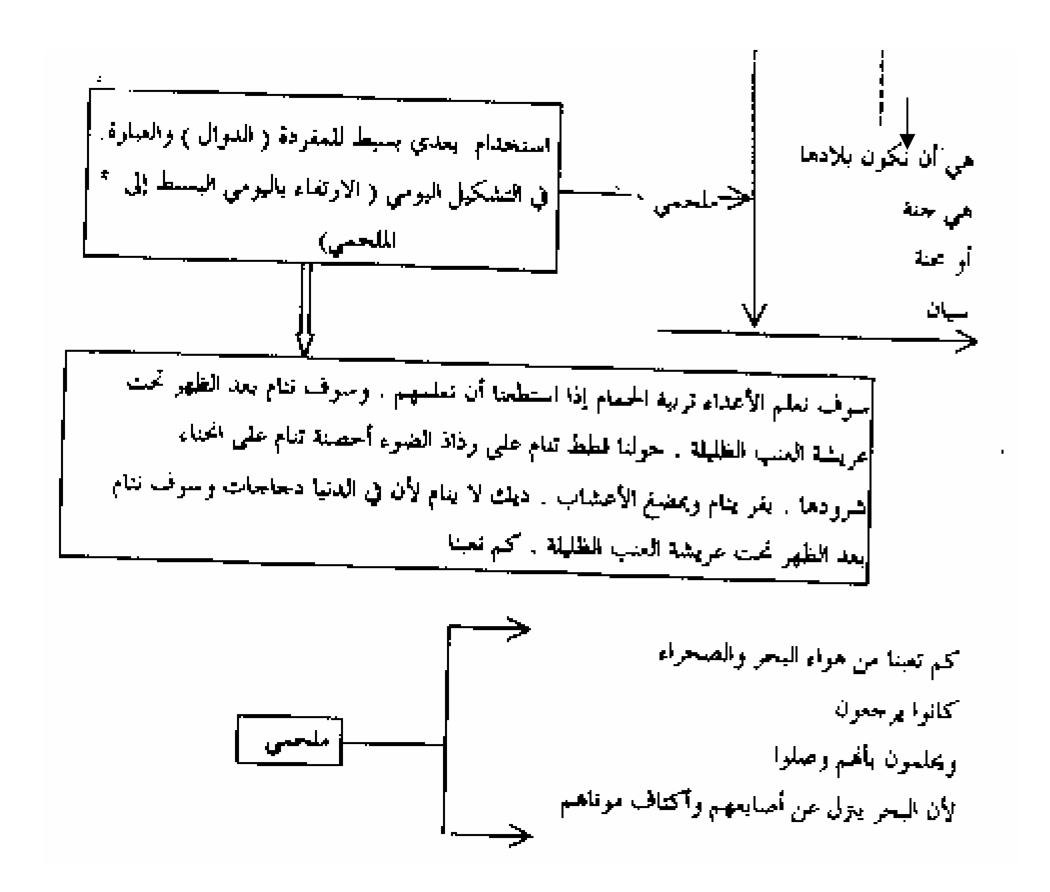
وتتوالى هذه الانتقالات، لتبلغ التسع في قمتها. فيبقي الشاعر على المفردة (الدال)، في تكوينها القَبْلي، ويزجُّها في تشكيل بسيط يدهش في تكوينه، وبناء التلوين، وفضائه، حتى تبدو للمتلقي عبر سطح النص، وقبل الدخول في بنياته، وكأن هناك سيطرة رقراقة للسرد الشعري في متنه، فتبدو القصيدة من خلاله مشهداً شمولياً عالياً لحياة أهلنا اليومية بشكلها الملحمي الاعتيادي، والتي لم نكن ندرك ملحميتها، لولا هذا التوظيف العالي الخلّاق لتداخل كل تلك المكوّنات المتراكبة المتواشجة للأزمنة على نسيج الفضاء الشعري، بما في ذلك زمنٌ السرد الشعري، الذي يعتمد على انسيابية الرموز والدوال. وفي النموذج الثاني من النص الشعري المدروس تبدو حالة التوازي المعرفي، والتضاد الشعري واضحة، بين التشكيل الفراغي الواسع لحركية الكتلة في الذاكرة الجمعية، بارتسامها الفردي لدى المبدع، وبين البعد الفراغي المتعدد الإحداثيات، لتطور حركية الملحمي في المخيال الاجتماعي. وفي معظم الانتقاليات الحركية في النص، نلاحظ بأن الشاعر لم يلجأ إلى الانتقال، إلى الزمن الثابت أو الدائري أو "اللازمن" عبر "السردية" الشعرية، إلاَّ لتأكيد حركية الزمان الملحمي مقارنةً به، معلناً عن أن التداخل والتواشج في بناء النص وصولاً إلى الفضاء الشعري، قابل للتكوين من الأبنية الصغرى، والدوال اليومية.

وفي معظم تكوينات بنى النص، يكون الانتقال مرتبطاً بالحركة الموضوعية الواقعية للتشكيل اليومي من الزمن الاجتماعي بحيث يبدو تسلسل الأزمنة (تراكبها) على الشكل التالي:

زمن ملحمي ← تصاعد، توتر حركية كتلية (جمعية)، تحريك الدوال (عبر الأفعال أو الانزياحات الدلالية)، استخدام الرموز الملحمية، أو مكانية ملحمية.

زمن أسطوري ← إطلاقية في المخيال والذاكرة + جملة اسمية

زمن اجتماعي
(إرهاصي) ← متداخل بين الفعل المتحرك والجملة الاسمية
أو موضوعي
زمن ملحمي[1].



وفي القصيدة ذاتها يجمع محمود في أسطر قليلة ثقافة شرق المتوسط، في مشهد من نسج الخيال الدرويشي يفترض أن العائدين إلى فلسطين يستعيدونه مع عودتهم، إنها تقنية التماهي بين الاستعادة المادية، والاستعادة الثقافية؛ ليغلق الخارطة من النيل

---

(1) الخضور، قمصان الزمن، ص100-102.

إلى الفرات:

".. واستعادوا

ما ضاع من قاموسهم: زيتون روما في مخيلة الجنود

توراة كنعان الدفينة تحت أنقاض الهياكل بين صور وأورشليم

وطريق رائحة البخور إلى قريش تهبّ من شام الورود

وغزالة الأبد التي زُفّت إلى النيل الشمالي الصعود

والى فحولة دجلة الوحشي وهو يزف سومرَ للخلود"[1]

هكذا يتنقل الشاعر بين رمزيات الشرق الأوسط القديم، غير عابئ بالزمن الذي ينحل بين يديه، فيستدعي ثقافة الأمة من العراق إلى مصر وما بينهما، ويدعو القاريء لأن يستعيد معه هذه الثقافة؛ لأن العودة لا تكتمل إن كانت فيزيائية، بل لا بد لها من استعادة ثقافية لتكتمل. أما في قصيدته الرائعة بعنوان " رحلة المتنبي إلى مصر"[2]، من مجموعة حصار لمدائح البحر (1984م)، فهناك علاقة اقتران يعقدها الشاعر ما بين حاضره، وبين ماضيه العربي غير البعيد، فتستعاد حكاية المتنبي مع كافور بعد أن يعيد إنتاجها بإلباسها حلة جديدة، مُطرزاً القصيدة برموز تاريخية عربية إسلامية، حيث يتقنع تارةً بالمتنبي وتارةً بالقرمطي، وكأنه يرثي حال مصر والأمة معها فهناك رسم لحدود الخارطة الشعرية، وهي تتنكب الأبعاد الجغرافية عينها، يرسمها الشاعر في فترتين زمنيتين مختلفتين من التاريخ العربي: الأولى في الزمن الميثولوجي الغابر، والثانية في الزمن الحقيقي القريب. ولكن ضمن نفس الحدود ما بين مصر والعراق وبلاد الشام.

"قد جئتُ من حلبٍ، وإني لا أعود إلى العراق

سقطَ الشمالُ فلا ألاقي

غير هذا الدرب يسحبني إلى نفسي.. ومصر

.. أمشي إلى نفسي فتطردني من الفسطاط..

.. لا مصر في مصر التي أمشي إلى أسرارها

(1) درويش، قصيدة: مأساة النرجس ملهاة الفضة.

(2) درويش، الديوان، حصار لمدائح البحر، ص393-398.

فأرى الفراغ، وكلما صافحتُها
شقتْ يدينا بابلُ
في مصر كافورٌ وفيّ زلازل
.. هل تتركين النيلَ مفتوحاً
لأرمي جثتي في النيل؟
لا، لن يستبيح الكاهن الوثني زوجاتي
ولا، لن أبني الأهرام ثانية، ولا
... والقرمطي أنا، ولكن الرفاق هناك في حلبٍ
أضاعوني وضاعوا.."

إن "درويشا" على مدار تجربته الشعرية، استطاع أن يجعل من المادة التراثية – بالمعنى العام لكلمة تراث– بما تشير إليه المفردة: من تركة الأجداد الروحية، والتاريخية، ومن معارف، وأساطير، وموروث ديني مسيحي، أو إسلامي، أو فرعوني..الخ، من كل ذلك مُولّدا فعليا للمعنى في قصائده. ومن ثمّ فإن المادة التراثية، التي يستحضرها الشاعر في قصائده هي بمثابة مفاتيح عالمه الشعري، وتقيم بينه وبين قارئه صلات نسب في المعرفة والمشاركة الوجدانية. ولعل هذه القاعدة من المعرفة المشتركة، من بين الأسباب، التي منحت شعر درويش جماهيريته، وانتشاره، وقربه من قلوب قرائه. ويدرك درويش – بحسه الشعبي العميق – أن المادة التي يستلها من التاريخ، بما فيها من شخصيات، ووقائع، وإشارات، وأساطير، وحكايات شعبية، ينبغي أن يعاد تشكيلها في ضوء الحاضر؛ حتى تمتلك قدرة التأثير على قارئ متلهف؛ للتعرف إلى الصدع القائم، بين الماضي والحاضر، على الفارق بين الماضي الذهبي للعرب، وحاضرهم الرمادي المهزوم. فكاتب مثل برتولد بريخت لا ترضيه المفاهيم الميكانيكية المتحصلة من (الواقعية)، وتحديد براعة الأديب باحتواء مفردات (الواقع)، ومحاكاتها؛ لذا يقدم لنا بريخت فهماً خاصاً بالواقعية، إذ يدعو إلى واقعية تقوم على " اكتشاف علل تعقيدات المجتمع"، ولما كان الواقع نفسه غير مستقر، أو متعين، فإن طرق تقديمه أدبياً يجب أن ينالها التغيير والتنوع معاً: " فالمضطَهدون لا

يعملون بالطريقة نفسها في كل زمان، ولا يمكن تعريفهم بالشكل نفسه دائماً"[1].

وفي مجموعة سرير الغريبة (1999م): نظرة أخرى إلى المرأة، فينقلها من رمزية الوطن إلى حيث هي امرأة؛ ليعقد حواريات مع "جميل بثينة"، و "مجنون ليلى"، في قصيدتين منفصلتين، باحثاً عن معنى الحب عند العرب:

"هل تشرح الحبَ لي، يا جميلُ
لأحفظه فكرةً فكرة؟
أعرفُ الناس بالحب أكثرهم حيرةً/ فاحترق، لا لتعرف نفسك، ولكن
لتُشعلَ ليلَ بثينة.." [2]

وفي بحثه يرحل شاعرنا عميقاً في الزمن، في البحث عن معنى الحب، في الشرق الأوسط القديم، فيصل إلى "إنانا"، ألهة السومريين؛ ليجد معنى الحب في الخصب، أو في زفاف السماء، والأرض المقدسة:

"فليصقُل الثورُ، ثورُ العراق
المُجنّح قرنيه بالدهر والهيكل المتصدع
في فضة الفجر. وليحمل الموتُ آلته
المعدنية في جوقة المنشدين القدامى
لشمس نبوخذ نصر. أما أنا، المتحدر
من غير هذا الزمان، فلا بد لي
من حصان يلائم هذا الزفاف. وإن كانَ
لا بدّ من قمرٍ فليكن عالياً.. عالياً
ومن صنع بغداد، لا عربياً ولا فارسياً
ولا تدّعيه الإلهات من حولنا. وليكن خالياً
من الذكريات وخمر الملوك القدامى
لنُكمل هذا الزفاف المقدس، نكمله يا ابنةَ

---

(1) برتولد، بريخت. 1988م. شعبية الأدب وواقعيته، ترجمة رضوى عاشور، مجلة عيون المقالات، العدد11، الدار البيضاء، ص25.

(2) درويش، الديوان، سرير الغريبة، ص695.

القمر الأبدي هنا في المكان الذي نزّلته

يداكِ على طرف الأرض من شرفة الجنة الآفلة"[1]

"ومحمود" مولع بالرحيل الزمني؛ للبحث عن الحقيقة حقيقة الأشياء، والمسميات فمفهوم الخصوبة، أو زفاف الآلهة المقدس، يؤكد عليه "محمود" في الثقافة الكنعانية أيضاً حين يستدعي، "عناة" آلهة الخصب الكنعانية، حيث يقول في "الجدارية":

"فغنّي يا إلهتي الأثيرة، يا عناةُ

قصيدتي الأولى عن التكوين ثانيةً"[2]

وهو يلقي الضوء على ً دور عناة في استمرار التكوين، أو دورات الخصب، حين يتحدى الموت قائلاً له في نفس القصيدة:

"فماذا يفعل التاريخ، صنوُكَ أو عدوك

بالطبيعة عندما تتزوج الأرضَ السماءُ

وتذرفُ المطرَ المقدس؟"[3]

"وعناة" هذه تصبح قبلة الشاعر، لذا سيهيم الشاعر بحبها في نفس الجدارية، لدرجة العبادة مستخدماً مصطلحاً قرآنياً ولا أجمل "يممتُ وجهي شطرَ"، وما يحمله من معاني التعلق، والقداسة، والعبادة، ولكنه يمم وجهه شطر " كنعان "، بلاد "الأرجوان":

"كلما يممتُ وجهي شطرَ آلهتي

هنالك، في بلاد الأرجوان أضاءني

قمرٌ تُطوّقهُ عناةُ، عناةُ سيدةُ

الكناية في الحكاية.."[4]

من هنا نلحظ انتقالات الشاعر الزمنية، وهو إن فعل ذلك فإنه لا يعبأ بالحدود الفاصلة بين الأزمان، فهو سومري وكنعاني يشارك في نسج ثقافة المنطقة بشعره، بعمليات إعادة توليف الملاحم السومرية والكنعانية، وهو كناطق باسم الجماعة لا بد

---

(1) درويش، الديوان، سرير الغريبة، ص677.

(2) درويش، جدارية محمود، ص46.

(3) المرجع نفسه، ص63.

(4) المرجع نفسه، ص72.

أن يوقع على جدارية النقاش الثقافي حول ثيمات مثل: الحب، والخصب، والموت، والحياة والخلود. وفي بحثه عن الموت والخلود معا يستضيف: أوزيريس الفرعوني، والسيد المسيح، على قاعدة البعث من الموت، في محاولة من الشاعر؛ لإعادة توليف التاريخ؛ ليعانق بشعريته رؤى المستقبل وينيرها ويبعث الحياة في ركامها، واندثار لحظتها، ولا يخفي درويش مراجعه، ولا يخفي تناصاته بعائدية زائفة، بل يسمي تلك المراجع ويدل على منابعها، ومنابتها، ويتحرر في تطويرها، أو تحويرها. لقد كان بمقدور قضية كبرى، وعادلة كفلسطين وتداعياتها، أن تلتهم شعرية درويش لو أنه رضي بالسائد فكريا وشعريا، لكنه ظل حتى آخر قصائده يبحث عما يعطي الخصوصية المؤثرة ويهب التميز معمّقا ما كان بدأه من صورية خيالية، وسرد وسخرية وغنائية درامية وجرأة، والتناص هنا ليس مجرد استحضار لأصوات، ومواقف، وأحداث تراثية، ولكنه في إطار منحها دلالات وإسقاطات معاصرة، تعبر عن رؤية مؤلفيها، مثل استحضار الموقف الصوفي العرفاني، كما تمثلته الشعرية المعاصرة في بحث عن روحانية لا تنتمي إلى الموقف الديني انتماء خاصا، بقدر ما تنتمي إلى ما وراء الموقف الديني، أي تلك الروحانية التي غدت تمثل مأزقا للحداثة المعاصرة، فالقصيدة غدت تتأرجح بين ماض مونع، وحاضر محبط، ومستقبل ضبابي :

".. من أنا في الموت بعدي؟ من أنا في الموت قبلي

قال طيفٌ هامشي: كان أوزيريسُ

مثلكَ، كان مثلي. وابنُ مريم

كان مثلكَ. كان مثلي.."(1)

8.3 الصورة والرمز وترددهما الزئبقي:

الصورة في الشعر تشبه سلسلة من المرايا موضوعة في زوايا مختلفة، بحيث تعكس الموضوع، وهي تتطور في أوجه مختلفة، وهي لا تعكس الموضوع فقط، بل

---

(1) درويش، جدارية، ص70.

تعطيه الحياة والشكل، وهي قادرة على أن تجعل الروح مرئية للعيان[1]. وهذا المعنى هو نفسه الذي قاله "عبد القاهر الجرجاني" عن الصورة والاستعارة : "إن شئت أرتك المعاني، التي هي خبايا العقل، كأنها قد جسمت، حتى رأتها العيون"[2]. وكتب "بول ريف ردي "، وهو شاعر فرنسي حديث : " إن الصورة إبداع ذهني صرف، وهي لا يمكن أن تنبثق من المقارنة، وإنما تنبثق من الجمع بين حقيقتين واقعيتين، تتفاوتان في البعد قلة وكثرة.... إن الصورة لا تروعنا؛ لأنها حسنة، أو خيالية، بل لأن علاقة الأفكار فيها بعيدة وصحيحة.... "[3]. ونستطيع أن نتبين قيمة الصورة الشعرية، من خلال قدرتها على: " تنوير العمل الأدبي... من خلال ثرائها في المدلول، وترابط هذا المدلول بسائر الجوانب "[4]. هذا ويجب أن تكون الصورة موحدة مع كل العناصر الأخرى في القصيدة مثل: القافية، والوزن، والأطر الأسلوبية، والبلاغية والنحوية، وأهم مسالة فنية ينبغي أن يحققها الشعر، هي حلول العاطفة في الصورة، وذوبانها فيها، هذه الحقيقة تتجسد في شعر محمود درويش في ديوانه(أحد عشر كوكبا)، غير أن بعض الصور فيها نوع من الغموض بحيث تحتاج إلى بعد النظر، والتعمق، من اجل التوصل إلى ماهيتها وغايتها، فها نحن نجده يقول في إحدى صوره في قصيدة " شتاء ريتا "[5]:

البحر خلف الباب، والصحراء خلف البحر، قبلني على
شفتي–قالت.قلت:يا ريتا، أأرحل من جديد
ما دام لي عنب وذاكرة،وتتركني الفصول
بين الإشارة والعبارة هاجسا؟

(1) لويس، س.د. 1982م. الصورة الشعرية، ت: أحمد نصيف الجنابي، وزارة الثقافة، بغداد، ص92.
(2) الجرجاني ،عبدالقاهر. 1981م. أسرار البلاغة، دار المعرفة، بيروت، ص33.
(3) إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية، ص134.
(4) ناصف، مصطفى. 1965م. مشكلة المعنى في النقد الحديث، مكتبة الشباب، القاهرة، ص88.
(5) درويش، الديوان، أحد عشر كوكباً، ص579.

ماذا تقول؟

لا شيء يا ريتا، أقلد فارسا في أغنية

عن لعبة الحب المحاصر بالمرايا...

عني؟

وعن حلمين فوق وسادة يتقاطعان ويهربان، فواحد

يستل سكينا،وآخر يودع الناي الوصايا

لا أدرك المعنى،تقول

ولا أنا،لغتي شظايا

كغياب امرأة عن المعنى،وتنتحر الخيول

انظر إلى هذه اللوحة الغامضة، إنه غموض يصل إلى درجة التعتيم في الدلالة، وأفق هذا النص الشعري يمتد في ما يشبه التيه والدوران اللا متناهي، فالبحر خلف الباب، والصحراء خلف البحر، وما يمتد بين حدود هذا التيه يتردد درويش / صوت النص الشعري، في منح قبلة ريتا؛ وذلك خوفا من التورط في مرحلة جديدة من الرحيل والسفر، في عالم التيه والدوران، أو عالم اللغة(الإشارة والعبارة)، حيث اللغة الشاهد الوحيد الحافظ لهوية من يتورط في تجربة الرحيل والسفر، إن صوت النص الشعري هنا يتردد في دخول مقتضيات القبلة خشية الدخول في لعنة الحب المعاصر بالمرايا(1). ويتبدى غموض هذه الصورة من خلال مفرداتها غير المتناسقة، فما تلك المرايا التي تحاصر هذا الحب ؟ وما علاقة ذلك بالحلمين الهاربين ؟ وكيف يستل الحلم سكينا؟! ألا يمكن تأويل ذلك بان الحلم هو ذلك الإنسان المدافع عن وطنه وحماه، وما تلك الخيول التي تنتحر؟ أترى هي النهاية أم انه لم يبق من يدافع عن وطنه وحبه. وفي القصيدة نفسها يقول درويش(2):

لي ماضي الآن يولد من غيابك

من صرير الوقت في مفتاح هذا الباب، لي

ماض أراه الآن يجلس قربنا كالطاولة

---

(1) الشرع. 2002م. محمود درويش شاعر المرايا المتحولة، ص12.

(2) درويش، الديوان، أحد عشر كوكباً، ص580.

علق أحدهم على الجملة الأخيرة من هذا المقطع، محللا الصورة على اعتبار أن درويش يخاطب (ريتا) بقوله: "لي ماض أراه الآن يجلس قربنا كقرب هذه الطاولة منا"، ورغم أن دلالة السياق الظاهرية تبدو كذلك، إلا أن الصورة ليست بهذه السطحية المفرطة، لا سيما ونحن نتعامل مع شاعر محترف في تحويل الصور وتحويرها، فمن أين أتت الطاولة إذن[1]. إن صورة الطاولة في أصلها متعلقة بمشهد للقتل، مشهد قديم كان "درويش" قد كرره في أعمال سابقة، مشهد فيه اليهودي قاتل، والفلسطيني مقتول، مقطع إلى أشلاء ممدة فوق طاولة يجلس اليهودي قبالتها ضاحكا مبتسما لما فعلت يداه أو مغنيا أو راقصا لانتصاره[2]. وبذلك فإن منبع الغموض في مثل هذه الصورة يتجلى في كونها تحتاج إلى تمحيص في أعمال الشاعر السابقة؛ لكي تتبين دلالة الصورة وإيحاءاتها، وهذه الظاهرة منتشرة في شعر "درويش"، وفي مشهد أخر يرسم درويش صورة للخبز فيقول[3]:

لي حصة من مشهد الموج المسافر في الغيوم.وحصة
من سفر تكوين البداية،حصة من سفر أيوب، ومن
عيد الحصاد.وحصة مما ملكت.وحصة من خبز أمي.

لقد ابتدأت هذه الصورة بمعناها البسيط، ثم لم تلبث حتى تغيرت داخلة واقع الأزمة. هكذا تبدو أكثر الصور في شعره بسيطة في معناها وفي منبعها، ثم يبدأ "درويش" بتحويلها وتغييرها تبعا لما يقتضيه المعنى، وما تستدعيه المرحلة، فبعد ما كان الخبز ديدن الذكريات، هاهو يطل علينا بوصفه دالة الفقر، والبؤس، والعوز، فيصير درويش الخبز رمزا للوطن، حيث أن له حصة فيه، كما أن له حصة من الصبر على الظلم، وله حصة من حصاد بلاده. وفي موطن آخر يرسم درويش صورة لنوع من الحيوانات هي الوعول والأيائل، وهي صورة تحتاج إلى تأويل لجا إليها

---

(1) عاشور، التكرار في شعر محمود درويش، ص215.
(2) المرجع نفسه، ص134.
(3) درويش، الديوان، أحد عشر كوكباً، ص581.

الشاعر؛ لإثبات جذوره التاريخية في فلسطين، جاء ذلك في قصيدة " سنختار سوفوكليس "[1]:

....لم نكن مخطئين لانا ولدنا هنا

ولا مخطئين...لان غزاة كثيرين هبوا علينا

هنا، وأحبو مدائحنا للنبيذ،أحبوا أساطيرنا

وفضة زيتوننا،لم نكن مخطئين لان العذارى

على ارض كنعان علقن فوق رؤوس الوعول

سراويلهن، لينضح تين البراري، ويكبر خوخ السهول...

لقد تراصت في نص هذه الصورة قرائن تفضي، إلى معان عميقة، وغامضة تحتاج إلى التأويل، والتفسير، فقرينة الدلالة الجنسية(سراويلهن) كناية عن موضع الإخصاب في المرأة، حيث تكمن بذور التجدد، واستمرار النسل اللازمين للصمود في وجه الغزاة على مر العصور، وللمضاف إليه(هن)عود على العذارى –الدال الأنثوي– تحمل بذرة الإخصاب الجنسي، لكنها لم تزل بكرا، أي: يكمن فيها مستقبل الإنسان واستمراره. ويجري طقس الإخصاب مقرونا بالوعل – الدال الذكري– أما(قرونها): فتضيف سمة الاستمرارية، والخصوبة أيضا، لما تتصف به من تجدد سنوي، ومن المحتمل هنا وجود علاقة بين دلالة الوعل / الأيائل في الصورة الشعرية هذه، ومعاني الخصب المستوحاة من أسطورة آيل، وهو أعظم الآلهة عند الكنعانيين،(وابنه بعل، وهو إله الخصب في البلاد الكنعانية الشامية) [2]. أما الرمز فهو من الوسائل الفنية المهمة في الشعر، وفيه يعمد الشاعر إلى الإيحاء، والتلميح بدلا من اللجوء المباشر والتصريح، وهو في أبسط معانيه كما يعرفه "إحسان عباس":"الدلالة ما وراء المعنى الظاهر مقصودا"[3]، وهو يعني أيضا: اكتشاف تشابه بين شيئين اكتشافا ذاتيا،فهو لا يشترط التشابه الحسي بين الرمز والمرموز،فالرمز"بعد اقتطاعه من الواقع يغدو فكرة مجردة،ومن هنا لا يشترط الترابط الحسي بين الرمز والمرموز، فان العبرة بالواقع المشترك المتشابه الذي يجمع

---

(1) درويش، الديوان، ص577.

(2) القمني، الأسطورة والتراث، سينا للنشر، ص124.

(3) عباس، إحسان. 1996م. فن الشعر، دار صادر، بيروت، ط1، ص200.

بينهما،كما يحسه الشاعر والمتلقي"[1]، وهذا الواقع المشترك الذي ينبع من خلال أحاسيس الشاعر والمتلقي، ليس في النهاية إلا الأثر النفسي الذي يربط بينهما من خلال قدرته الإيحائية. أما "محمود درويش" فإنه استوعب هذا الفهم للرمز، بل إنه تخطاه حين أخذ يشحن رموزه(الديناميكية)، بالأنماط الأصلية، أو الأولية للاشعور الجمعي الفلسطيني، فقد تجلت خصوصية درويش في تحويله الرمز إلى نمط أعلى تعود بالذات الوطنية الجمعية، إلى منابعها الفلسطينية الكنعانية الأولى[2].

ويتجلى غموض الرمز عند درويش من كونه متعدد الدلالات، كما أن عدم الترابط الحسي بين الرمز والمرموز جعل رمز درويش غامضا، يحتاج إلى تأويل. ومن الرموز في ديوان أحد عشر كوكبا رمز (جذع السنديان)، حيث يقول "درويش" في قصيدة (في المساء الأخير على هذه الأرض)[3]:

وأنا أنا أخضر عاما بعد عام فوق جذع السنديان

انظر إليه كيف يصور البعث في جذع السنديان، إذا ما علمنا أن السنديان نبات دائم الخضرة، وكأنه يقول: الفلسطيني هو هذه الحياة المتجددة التي لا تموت، وحين يستخدم السنديان رمزا، فكأنه يعلن أن البعث الذي يعنيه ليس بعث الفرد، وإنما بعث الأمة، وهذه صورة مكرورة عند "درويش" – أقصد صورة الافتداء– حين تعني الحياة المتجددة، حيث الحياة مستمرة باستمرار الموت. أما رمز (الأندلس)، فإن "درويشا" لا يعمد إلى تكرار المشابهة بين وضع الأندلس المهزومة، التي فقدها العرب بسبب خلافاتهم الداخلية وتخاذلهم، بل إنه يتجاوز ذلك، فنراه يحن إلى الأندلس/الفردوس المفقود القريب مكانا، ولكنه بعيد التحقق، مثلها مثل فلسطين القريبة موقعا البعيدة على المستوى التحصيلي / الناتج في الواقع الحالي، ومأساة الشاعر تتعمق وتتجذر وتتبعث

---

(1) فتوح، أحمد محمد. 1984م. الرمز والرمزية في الشعر العربي المعاصر، ط3، دار المعارف، القاهرة، ص39.

(2) درويش، الديوان، أحد عشر كوكباً، ص571.

(3) درويش، الديوان، ص553.

في شتى الأمكنة والأزمنة، كلما اقترب بشعره من محطاته الأولى، يقول في قصيدة: (في المساء الأخير على هذه الأرض) [1]:

كان تاريخنا حول تاريخكم في البلاد البعيدة

وسنسال أنفسنا في النهاية:هل كانت الأندلس

ههنا أم هناك؟على الأرض...أم في القصيدة؟

إن الأندلس رمز إلى مكان فيه الجمال والحب والدفء، وفيه الماضي بحلوه ومره، ولكنه مكان مضيع، فتغدو الأندلس هي الضياع بالنسبة لدرويش، وهو يروي لنا رحلة الضياع على لسان شخصية تاريخية موثوق بها، وهي "أبو عبدالله الصغير"؛ لتكون الراوي في قصيدته " ذات يوم سأجلس فوق الرصيف " يروي لنا من خلال الرموز ماذا بقي في الأندلس ؟. وماذا سيبقى في فلسطين؟ .

أما في استخدامات "درويش" للرمز (أبي)، فقد استحضره؛ ليعبر به عن دلالات خاصة به، يقول في قصيدة (حجر كنعاني) [2]:

حجر يطير إلى أبي حجلا.أتعلم يا أبي

ما حل بي؟لا باب يغلقه البحر،ولا

مرآة اكسرها لينتشر الطريق حصى...أمامي

والأنبياء جميعهم أهلي،ولكن السماء بعيدة

عن أرضها.

وأنا بعيد عن كلامي

فالمتأمل في اقترانات هذا التعبير يحس وكأن "درويشا" يتوجه بالخطاب إلى الطبيعة الإلهية، التي قدرت أن يطوف الإنسان أبدا في أفق الماء، والحجر، والظل، والقمر، وله في كل طواف مسوغ أو دافع أو غاية[3]. إن "الأب" هنا رمز للكائن البشري الطواف، فهو يمضي في حركته: بين الماضي، والحاضر، والمستقبل، وينتقل بالزمان والمكان ويتأمل كالأنبياء، ولكن مع ذلك فهو ابن الأرض، وأرضه بعيدة عن

---

(1) قصيدة: درويش، الديوان، في المساء الأخير على هذه الأرض، ص553.

(2) درويش، أحد عشر كوكباً، الديوان، ص573.

(3) الشرع، محمود درويش شاعر المرايا المتحولة، ص50.

سمائها، وهو خالق لغته، ولغته بعيدة عنه، وهو أبدا يمضي في تحوله كالشجر، وينتقل آبدا، بين الظل والقمر[1].

يقول في القصيدة ذاتها:

والآن في الماضي أضيء لحاضري
غده...فينأى بي زماني عن مكاني
حينا، وينأى بي مكاني عن زماني.

9.3 النزوع إلى المستقبل/ الخوف، الأمل، التردد:

عندما تأمل شعراؤنا النفس والعالم، وجدوا أن هذين المصطلحين راسخين، ولا يسمحان لهم بإبداء رأي نهائي في علاقة(أحدهما بالآخر). وفي الحقيقة كان عليهم أن يحذروا، كأناس مارسوا التخيل الإبداعي الحقائق المطلقة والسلطة، بما فيها حقائقهم المطلقة وسلطتهم، بناء على ذلك لم تكن أعمالهم تطورية أو تراكمية؛ لأنها تقدم وتحلل سلسلة غير متصلة من المواقف. حينئذ تبرز الحاجة إلى العثور على ما يكفي؛ ليكون أساس استكشافاتهم، إلا أن هذه الحاجة قد لا تلبى أو لا يمكن تلبيتها دائما. وتظهر معطيات التجربة الآنية بوصفها وعيا جامدا، وغير آبه بالمواضيع الخارجية، باستثناء اهتمام هذا الوعي بقضايا النفس، فالموقف الذي يوحيه هذا الشكل من التجارب هو موقف قمعي وانهزامي، ويصبح هذا الموقف مغريا عندما يتطرق إلى القضايا الجمالية[2].

وجرأة النص الشعري ليست حماقة متصلة، أو تهديدا دائما، لا هدف له إلا معارضة السائد، أو تكدير اللغة باستمرار، إن للنص حريته وله قيوده أيضا، وبين هذين الشرطين، تزدهر شرارته الفريدة، التي لا تشبه أية نار أخرى، و يوقدها أي نص آخر، فالنص نقيض العراء، أعني نقيض الذاكرة الصافية حيث لا سوابق، ولا أشباه، ولا آثار للعابرين الأفذاذ، إنه الابن العاق لهذه الذاكرة، التي يحتاجها ويتمرد عليها في

---

(1) الشرع، محمود درويش شاعر المرايا المتحولة، ص51.

(2) براد بري، مالكم؛ ماكفارلن، جيمس. 1990م. الحداثة، ترجمة مؤيد حسن فوزي، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ص93.

الآن نفسه وبالقوة ذاتها، ومن هذا العقوق الجميل والضروري، يصنع النص أبوته المشبعة بالحنان والقسوة معا، ومن هذا الجدل المدهش والمرير، بين تعطشه إلى الحرية، وقيوده الباهظة، تبزغ خصوصية النص، أعني لغته الفردية أو بلاغته الخاصة[1].

وتضطرب الحياة في نظرنا، ما لم يكن لدينا شعور عميق بما تنطوي عليه، ونحن نختلف في هذا عن جميع الكائنات الحية الأخرى. فبذرة البلوط لا يضطرب بالها، بشان ما يراد بها، إذ هي بطبيعتها، ودون تفكير منها تنمو؛ لتصبح شجرة بلوط، وهذا هو المصير اللائق بها، وهي تقضي خمسين سنة أو مئة أو مئة وخمسين، وهي تؤدي دورها كأي شجرة، ولا تقترف في ذلك أي خطا. هذه طريقة المخلوقات غير المفكرة التي في الطبيعة، لكنها ليست طريقة الإنسان، فهو قد أنعم عليه على نحو عجيب بالقدرة على التفكير، الذي هو جزء من المعدات، التي جهز بها، وقد حيره الفكر وأضناه، ولما أطعم من شجرة معرفة الخير والشر، كما تروى القصة في الكتاب المقدس، تخلى عن "براءته" – التي كانت صنو براءة بذرة البلوط – واتخذ بدلا منها ذلك التفلسف المضطرب، الذي يميز المخلوق ذا التفكير والتقدير[2]. لذا فقد أخذ الزمن موقعا مهما من ناحية النظر إليه، كمكون يدخل في حسابات الماضي، والحاضر، والمستقبل، ويؤثر في مدارات هذه الأزمنة وفقا للسياقات الحياتية، التي يمور فيها. وباعتبار اللغة انعكاسا للراهن المعيش، فقد نظر اللغويون إلى الزمن باعتباراته الماضية، والحاضرة، والسياق هو الذي يحول طبيعته إلى المستقبلية.. كقوله تعالى: "إن المنافقين يخادعون الله وهو خادعهم"[3]، فالفعل يخادعون يفيد التجدد مرة بعد مرة، فلم يقيد بالزمن الحضوري لصورة المضارع.. ولهذا كله فالزمان لدى سيبويه ظرف للأفعال بصورتها تلك، ثم تحول(أي الزمن) على يد النحويين المتأخرين إلى:

---

(1) كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص193.

(2) أوفر سترين، العقل المنطلق، ص330.

(3) سورة النساء، الآية4، 142.

ماض، وحاضر، ومستقبل من جهة حدوث فعل ما.. [1]. فالدلالة الزمنية تتحقق من أزمنة الفعل الثلاثة، بالإضافة إلى دلالة فعل الأمر وهو مستقبل أبدا[2]. وحتما أن النزوع صوب المستقبل سيحيلنا، إلى جملة من المعارف، والتعامل مع بعض من مسائل اللغة، والأدب والنقد، ناهيك عن النزعة الإنسانية التأملية، وما يداخلها من صوفية عالية ارتقت باللغة الشعرية لدى درويش؛ لتسمو على جراحها النازفة وهمومها المؤرقة. إن التعمق في تجربة محمود درويش الشعرية يحقق مقولة (الشاعر المهاجر)، فقد بدأت هجرته في عمر السادسة، عندما طُرد من قريته البروة عام 1948م؛ ليرحل إلى بيروت، ثم قبرص، ثم باريس، ثم موسكو، وتونس، والقاهرة، وعمان، وكانت هجرة في الزمان والمكان والنفس والحياة واللغة.

وعبر عن هذه المعاني في ديوانه الأول أوراق الزيتون، الذي يمثل سيرة ذاتية استباقية "لدرويش"، وكانت آخر هجراته في ديوانه"جدارية"، الذي جسد فيه مرحلة الموت، والهوية، والذات. "ودرويش" لم يكن مهاجراً تقليدياً، بل هو المسافر أيضا في الزمان والمكان والنفس، ولديه سفر خاص به، فيقول في أحد دواوينه " نسافر كالناس لكننا لا نصل إلى شيء كأن السفر طريق الغيوم". وقد احتوت تجربته الشعرية رمزية المتصوفين، فنجد في أشعاره وجدانية صوفية للأحوال، والمواقف، والمقامات . وتحويل الرؤية إلى مشاهدة للوجود في حقيقته يتوازى مع صوفية شعوره بالاغتراب، وهو اغتراب يشبه إلى حد بعيد غربة المتصوفين. والشعر هو المكان القادم، هو النظام الجمالي المستقبلي، ولكن دون فك الارتباط بين الشاعر وقضيته الأساسية: "على الشاعر أن يحقق جماليته، وإذا كانت هذه الجمالية كبيرة أعطت مداها للوطن، وإذا كانت ضيقة ضاق بها الوطن، الوطن لا ينحصر في حرفيته، وموضوعه، فبالشعر وجمالية الشعر ينفتح على المدى الإنساني"[3]. فمشروعه القادم هو وطنه القادم، يحث إليه الخطى بعد بيروت، والخروج منها، منذ ديوانه "ورد اقل" ؛ ليتابع البحث والرحيل

---

(1) سيبويه، أبي بشر عمرو بن عثمان بن قنبر. (132-180هـ). 2004م. الكتاب، دار البشير، بيروت، عمان، ج1، ص12.

(2) عكاشة. التحليل اللغوي في ضوء علم الدلالة، ص101.

(3) بيضون، حوار مع محمود درويش، ص83-84.

في مساحات التاريخ في: "أرى ما أريد"، و"أحد عشر كوكبا"، والذات والذاكرة في "لماذا تركت الحصان وحيدا". ومع بيروت وفيها، كان للشاعر وقفاته العابقة بالرحيل الشامل في الزمان والمكان ، فهي الجسر الذي يصل الواقعي بالجمالي في شعره،وتحديد المرحلة الشعرية بما بعد بيروت، ينطوي على تمييز أولي بين شعر درويش قبل الخروج من بيروت وبعد هذا الخروج، يقوم على أساس من طبيعة العلاقة بين الواقعي والجمالي، هذه الطبيعة التي منحت فعالية الوعي الوسيطة خصوصيتها في كل مرحلة(1). وبالعودة إلى دواوينه الأولى، التي غلبت عليها الرومانسية، سنجد أن الزمن كان مستقيما، ينتقل من الماضي إلى المستقبل، من الشوك إلى الأحزان إلى الزيتون والخضرة، أما بعد ذلك فقد اخذ الزمن المستقبل يعطي انطباعا بالزمنية الدائرية، لا المستقيمة، كما في (أرى ما أريد) يقول درويش في قصيدة (الهدهد):

"... وأننا

سنعيد رحلتنا هناك على الظلام الخارجي، وأنبأتنا الكاهنات "

"سنطير في يوم من الأيام.. إن الناس طير لا تطير "

"سنطير ثانية.. فتلك الأرض ثدي ناضج يمتصه هذا الغمام"(2)

فزمن المستقبل، وعلى الرغم من ارتباط الفعل المضارع بالسين، إلا أنه يعطي انطباعا بالزمنية الدائرية، الزمن المتداخل، فهو يتساءل عن غائب (من سيملأ، من سيتغير)، والسؤال يأتي في مقابل فعل يقوم به درويش، وهو الصعود إلى التل، ليس وحده بالضرورة؛ لأنه استعمل اسم الفاعل في صيغة الجمع (صاعدون)، فالمستقبل غير محدد، ربما يتحقق في أي زمان وفي أي طريق تسلكه الجماعة. ويتداخل الزمن أيضا عند درويش، عندما يفتتح قصيدة سرحان بالفعل يجيئون، فمجيء اليهود إلى فلسطين قد بدأ قديما، واستمر إلى الآن. حينذاك علينا الاعتراف بما يقدمه الحدس لدى درويش، حينما يقدم إمكانيات غير متحققة؛ لتتعمق الرؤية التي تسكنها المفردة الدلالية؛ لتتجاوز الحدود الماضية أو الحاضرة، بل لتطال المستقبل بكل أبعاده. وهنا

---

(1) الجزار، الوعي والحساسية، ص90.

(2) درويش، الديوان، أرى ما أريد، ص546/542/540.

تحضر الغريزة، وقد صارت غير مبالية، ولا مكترثة بل شاعرة بنفسها فقط، وقادرة على تأمل موضوعها وتوسيعه، إلى ما لا نهاية(1).

وإذا كان المستقبل هو مركز الجذب للفعل الشعري عند درويش، فإن ذلك يتم أيضا في الفعل المضارع المسبوق ب: (لا) الناهية، بمعنى أن "درويشا" يخاطب الآخر / العدو ب: اللا يفعل، أما فعل الأمر فهو أمر بالإيجاب بان يفعل شيئا ما، فإذا كان النهي لغير صالح الشاعر، فان الأمر في صالحه، لأنه يأمر بما يتوقع أن يكون نافعا، وفعل الأمر عنده دائما، موجه إلى مخاطب، وفاعله لا يظهر ويبقى مستترا في اغلب الأحيان، وعندما يتوجه الشاعر بفعل الأمر إلى المخاطب، فكأنه يدير حوارا بينه وبين الآخر/العدو، يقول في مديح الظل العالي(2):

خذ بقاياك، اتخذني ساعدا في حضرة الأطلال. خذ قاموس
ناري
وانتصر
في وردة ترمى عليك من الدموع
ومن رغيف يابس، حاف، وعار
وانتصر في آخر التاريخ
لا تاريخ إلا ما يؤرخه رحيلك في انهياري(3)

إن أفعال الأمر عنده تحقق نوعا من الدرامية، التي تظلل المستقبل، إذ يظل الآمر قائما حتى يتحقق، ويظل الشاعر بالتالي في حال ارتقاب وتوتر، وهنا نلمح صوتين: صوت الشاعر الآمر، وصوت المخاطب، الذي لا يتحدث إلا عبر الأشياء، في الوردة، وفي الرغيف اليابس(4). وسنجد أن الباعث في سعي الشاعر للنزوع إلى المستقبل هو محاولة الخروج من دائرة (القلق – التشتت)، وكأنه يتجرع مقولة المتنبي ويعايشها، فتأكل معه وتشرب:

---

(1) أرسطو: فن الشعر، ص114.

(2) علي. بنية القصيدة في شعر محمود درويش، ص114.

(3) درويش، الديوان، مديح الظل العالي، ص349.

(4) علي، بنية القصيدة في شعر محمود درويش، ص115.

على قلق كأن الريح تحتي   أوجهها جنوبا أو شمالا[1]

ومن خلال استعراض مفاوز مرحلة (هي أغنية)، يظهر لنا ما يشوب مشروع درويش، من حضور للنهايات والنسيان والموت، مما يدفعه بشغف؛ لاستشراف المستقبل، والبحث عن وطن آخر يبنيه بالكلمات الشاعرة. فآن له أن يكتب لنفسه، وهو القائل: " فاكتب إلى نفسك الموزعة في نفوس كثيرة، لا تعرف أصحابها، إلى نفسك المتجمعة، من كل نقطة غياب، وواصل احتلامك عن ذاك الورد، وهذا الخنجر؛ لتكون أنت أنت، الذي لا يرضى بالهتاف، ولا يبتهج للضفاف، ولا تقبل وسيطا بينك وبين الينابيع، ولا وكلاء للمدى "[2]. ومفاوز هذه المرحلة ترسم مشاهدها عبر الوقفات التالية: " عزف منفرد، فانتازيا الناي، آن للشاعر أن يقتل نفسه" والمرحلة هي عنوان طريق جديد يختطه درويش؛ للخروج من منطقة الذات، مع أن بيروت بقيت الضيف الدائم في جل استحضاراته، ولون من ألوان إعادة التشكيل لمشروعه الآتي. :

قلنا لكم: سوف نخرج منا قليلا، سنخرج منا

إلى هامش أبيض نتأمل معنى الدخول ومعنى الخروج

سنخرج للتو، أب أبونا الذي كان فينا إلى أمه الكلمة[3]

وسنشهد على اللحظة الزئبقية التي تتشاكل، حين يصير مكان الدخول هو مكان الخروج، مهيئة الشاعر؛ ليدخل في قوة المعنى، واللغة:

"سنخرج

قلنا سنخرج حين سندخل"[4].

إلا أن الوطن يحضر بقوة في كل انتقالات الشاعر، ويصبح ملازما معنويا، لا غنى عنه، ولا انفكاك من علاقة الارتباط معه، كما نجد في قصيدة (من فضة الموت التي لا موت فيه) :

---

(1) المتنبي، أحمد بن الحسين أبو الطيب. 1986م. ديوان المتنبي، مج، ج3، تحقيق: عبدالرحمن البرقوقي، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط1، ص341.

(2) درويش، عابرون في كلام عابر، ص108، 109.

(3) درويش، الديوان، هي أغنية، ص447.

(4) المرجع نفسه، ص448.

في قوتي ضعف الممر، وفي انكساري قوة المعنى"[1].

وصورة المرأة صورة مؤرقة، ومقلقة، وتصبح ضالة الشاعر يبحث عنها للخلاص من أسر واقعه، فيعبر الشاعر في مساحات التفاحة / المرأة، بما تشكله من حدود شاملة، في رصد قلق المفردتين، فالمرأة تدخل علاقة الحضور والغياب لدى الشاعر من الباب الأوسع، ويضفي فقدانها إلى عزف منفرد، وهو بذلك يوسع أفق المفردة، التي تتسع لتحمل بعدا دلاليا يرتقي بالمرأة الجسد، إلى المرأة الرمز، والعلاقة الجامعة تتسم بالتعددية، مثل تعدد الأمكنة، الوجوه، الأوطان، البحار، السفن، الأجواء، السياسات...........ولعل السؤال المضني، الذي يتكرر في المقطوعة التالية يفضي حتما، إلى أسئلة أخرى، وأجوبة أخرى، وسؤال يجر سؤال في بحث مستمر عن الحضور والهوية، يقول درويش في قصيدة (عزف منفرد) :

"وكلما حط دوري على حجر
بحثت للقلب عن حواء ترشده
وكلما مال غصن صحت: كم عدد
الهجرات ؟ كم عدد الأموات يا عدد
والعزف منفرد"[2]

وحتى الأمكنة التي تتسم بسمات الساكنين، وتشاكلهم، فهي تقاسم درويش الضيق، والقلق، والخوف من المستقبل، وفي خضم هذا الضيق يغدو الحب هو الآخر: ضيقا، سريعا، قلقا، يقول الشاعر:

سلام على الحب يوم يجيء، ويوم يموت، ويوم يغير أصحابه في
الفنادق! هل يخسر الحب شيئا؟ سنشرب قهوتنا في مساء الحديقة
تروي أحاديث غربتنا في العشاء، وتمضي إلى حجرة كي تتابع بحث
الغريبين عن ليلة من حنان (الخ.. الخ...)[3]

---

(1) درويش، الديوان، هي أغنية، ص480.
(2) المرجع نفسه، ص454.
(3) المرجع نفسه، ص458.

لعل في اختيار مفردة المرأة، وكشف طبيعة العلاقة القائمة، تبيانا لطبيعة العلاقة بين الشاعر ومدن الرحيل العربي، والأجنبي، في محاولة لخلق متوازيات خارجية تلامس الأوجاع الداخلية المستترة خلف تلك المتوازيات، ينتج ذلك من التعبير عن العلاقة بالأمكنة، التي تصبح محفزا قويا للبحث عن أفق آخر، ومدعاة لرحيل آخر في سفر مستمر، في تخوم العالم، ببعديه: الفيزيائي الجسدي، واللغوي الشعري، عندها سنبصر درويش وهو يرحل من أمكنته، كما ترحل المرأة منه، وتنتهي العلاقة الجسدية بمجرد انتهاء اللذة الآنية، هي إذن علاقات الأجساد، بمنأى عن الأرواح، التي تسكن كل منها في متاهات غائرة، وأقاصي، لم يئن موعد لم شتاتها بعد،كما سنجد ذلك في قصيدة (عند أبواب الحكاية):

"ها أنا أصحو من النوم. على صدري آثار يدين
وعلى المرأة ما يشبه من كنت أحب
أو أحب الآن، أو اعبد أو يجلد روحي بعدها
وعلي الآن أن أخرج من نفسي كي يندس في نفسي ونفسي جلدها
وعلي الآن أن أسقى جليسا سابقا شاي الصباح
وأقول: المطر الناعم جلد امرأة كانت هنا
كانت هنا
كانت هنا[1]

تبقى "المرأة" عنصرا فاعلا في وعي الشاعر، فهي من تدخل اليأس، والخوف، والموت، والنشيج، وبعد ذلك تنسحب، وسنلمس ذلك في قصيدة: (محاولة انتحار) :

ماذا تبقى منك يا امرأتي، سوى يأس تكللني يداه
قد خفت من هذا النسيج وخفت من هذا النشيج ومن عدو لا أراه
لا نهر في لتعبريه إلي فجرا. كل ما في انتباه انتباه
لا بحر فيك لكي أصيب نهايتي. لا بر فيك لأهتدي من حيث
شردني الإله
وهبطت من قدميك كي أعلوا إلى قدميك ثانية، ويخطفني متاه[1]

---

(1) درويش، الديوان، هي أغنية، ص462.

تتغلغل الرؤية في تشكيلات الشاعر،واستبصارا ته، لما يرى، وما يريد داخله وخارجه. حيث يستبطن "درويش" ظاهر الجمال، الذي تنتقيه عيناه؛ ليصل إلى النقطة المركزية مصدر كل تأمل، حيث تشكل المفردات المختارة النواة الأولى، والمفتاح السري للأشياء كلها، التي يطمح الفنان للوصول إليها، والتعبير عنها، لتتشكل حينها مساحة الرؤياVISION[2]. يقول درويش:

أرى ما أريد من الليل...إني أرى

نهايات هذا الممر الطويل على باب إحدى المدن

سأرمي مفكرتي في مقاهي الرصيف...سأجلس هذا الغياب

على مقعد فوق إحدى السفن"[3].

أما أول ما يبدأ به الطريق في"ورد اقل" فهو هذا الاستغراق، وهذه الصيرورة وسط المقام[4]. حيث لا مناص من متابعة الطريق ولا رجوع عن هدف الوصول، كما سنقرأ في قصيدة (سأقطع هذا الطريق) :

"سأقطع هذا الطريق الطويل،وهذا الطريق الطويل..إلى آخره

إلى آخر القلب اقطع هذا الطريق الطريق الطويل الطويل"[5].

إنه الهم الفردي، حين يتحول ليغدو جماعيا، فيتوحد الشاعر مع فكرته، في فناء صوفي، حيث تكون نفسه والخلق موجودين، ولكنه غافل عن نفسه وعن الخلق أجمعين، غير حاس بنفسه وبالخلق، الكمال اشتغاله بما هو أرفع من ذلك[6]. يقول في قصيدة " الهدهد" :

---

(1) درويش، الديوان، هي أغنية، ص467.

(2) يونغ، كارل. 1987م. الإنسان ورموزه، ترجمة، عبدالكريم ناصيف، دار منارات للنشر، ص244.

(3) درويش، الديوان، أرى ما أريد، ص513

(4) ابن قيم الجوزية، محمد بن أبي بكر بن أيوب. (691-751هـ).(1972م). مدارج السالكين، ج3، دار الكتاب العربي، بيروت، د.ط، د.ت، ص306.

(5) درويش، الديوان، ورد أقل، ص487.

(6) القشيري، أبو القاسم عبدالكريم بن هوازن. 1990م. الرسالة القشيرية، تحقيق: معروف زريق، علي عبدالحميد بلطه جي، دار الجيل، بيروت، ط2، ص68.

يا هدهد الأسرار، جاهد كي نشاهد في الحبيب حبيبنا
هي رحلة أبدية للبحث عن صفة الذي ليست له
صفة: هو الموصوف خارج وصفنا وصفاته حلق بنا،
لم تبق منا غير رحلتنا إليه[1].

وقد يبقى المستقبل مرهونا بانتظار سنة واحدة، يحددها درويش، لكن لا ندري متى تجيء هذه السنة، فهذه السنة خارجة عن التوقيت العادي، سنة لا تتحقق إلا في الزمن الإبداعي، ويتمثل ذلك في قصيدته " سنة أخرى... فقط " ففيها يتمازج الطلب، والأمر، والنهي، ويتجادل "درويش" مع أصدقائه الشهداء، الذي يرجوهم ألا يموتوا، وأن ينتظروا سنة واحدة:

أصدقائي شهدائي
فكروا في قليلا
وأحبوني قليلا
لا تموتوا مثلما كنتم تموتون، رجاء، لا تموتوا
انتظروني سنة أخرى
سنة
أحبوني لكي نشرب هذي الكأس
سنة أخرى فقط
لا تموتوا الآن، لا تتصرفوا عني
كي نعلم أن الموجة البيضاء
ليست امرأة
أو جزيرة،
ما الذي افعله من بعدكم؟
ما الذي افعله بعد الجنازات الأخيرة؟[2]

---

(1) درويش، الديوان، أرى ما أريد، ص541.
(2) حصار لمدائح البحر، الديوان، ص425.

إن بساطة الخطاب هنا تشف عن قدرات تصويرية هائلة، نلمس ذلك حين نستبطن حوارية الشاعر، وهو يطلب من أصدقائه الشهداء: ألا يرحلوا، وأن يفكروا فيه، ورغم أن الزمن هنا زمن مستقبلي، إلا أنه يتعلق بالموت، وربما كان الموت إكمالا للحياة هنا! فهل يقصد درويش أن الحياة لا تتحقق إلا بالشهادة؟ّ!. وأيا كانت الإجابة يبقى الوطن هو الدافع الأول، فهو يتذكر الوطن دائما، وسبيله إلى التذكر يدفعه كثيرا إلى التساؤل والتمني، فهو يتساءل عن زمن العودة، فيذكره ذلك بالوطن، وحينها سيعرج حتما على تفاصيل الأرض الفلسطينية في شعره، وكأنه يستعيدها بقوة الشعر، وقوة الشهادة معا. يقول:

عادت إلينا من رسائلنا رسائلنا،لنكتب من جديد
ما تكتب الأمطار من زهر بدائي على صخر البعيد
ويسافر السفر،الصدى منا إلينا،لم نكن حبقا.
لنرجع في الربيع إلى نوافذنا الصغيرة،لم نكن ورقا
لتأخذنا الرياح إلى سواحلنا... (1)

ويقول في قصيدة (إلى آخري وإلى آخره....):

مثلما أعرف الدرب أعرفه:
ياسمين يطوق بوابة من جديد
ودعسات ضوء على الدرج الحجري
وعباد شمس يحدق في ما وراء المكان
ونحل أليف يعد الفطور لجدي
على طبق الخيزران،
وفي باحة البيت بئر وصفاصة وحصان
وخلف السياج غد يتصفح أوراقنا(2).

إن الغد عند "درويش" يعني التطلع إلى المستقبل، وتحت إلحاح المستقبل صار هذا الغد : "غدا لا ينتهي "، وكأن هذا الغد هو بشارة العودة، بل انه الوطن المؤقت /

---

(1) درويش، الديوان، أرى ما أريد، ص539.

(2) درويش، الديوان، لماذا تركت الحصان وحيداً إلى آخري والى أخره...، ص606-607.

البديل / المتخيل، انه حلول الرؤية، كما سنجد ذلك في معظم قصائد درويش، التي تتحدث عن المستقبل، أو تربط المستقبل بالحاضر مثل"غريب في مدينة بعيدة" و"الجسر". أما تحقق الرؤيا فنجده في: "ورد اقل"، و"أرى ما أريد"، حيث يستعيد "درويش" أرضه في قصيدته بشكل إبداعي مدهش. يقول في " أرى ما أريد":

أرى ما أريد من الحقل..إني أرى
جدائل قمح تمشطها الريح، أغمض عيني،
هذا السراب يؤدي إلى النهوند
وهذا السكون يؤدي إلى اللازورد(1).

... يسترجع تفاصيل الوطن عن طريق الرؤيا مؤقتا بديلا عن الوطن المنتظر، حين يقرن بين الذكرى والتخيل، فيستدعي الماضي عبر الرؤيا بتكرار الفعل (أرى) في كل مقطع(2). يقدم محمود النبؤة، فيمنح القصيدة بعدها الحياتي ؟ ويصور مستقبلا آتيا، صورة لأحداث لم تقع بعد، باختصار لأنه من يمتلك سلطة الكشف، والبصيرة الحاذقة المحدقة، يقدم جغرافية الخراب بعين المصور الخبير، وهو يقدم كشفا لعالم يظل باستمرار، بحاجة إلى المستقبل، القصيدة لديه ليست سجلا تاريخيا، وبالتالي ليست تصويرا للواقع، هي رؤية متكاملة، وفسيحة، لمسيرة شعب يبحث عن هويته، وعمقه، وتاريخه المنقضي، وحاضره المصادر . يقول في قصيدة (بيروت):

سبايا نحن في هذا الزمن الرخو
لم نعثر على شبه نهائي سوى دمنا
ولم نعثر على ما يجعل السلطان شعبيا
ولم نعثر على ما يجعل السجان وديا
ولم نعثر على شيء يدل على هويتنا
سوى دمنا الذي يتسلق الجدران ننشد خلسة:
بيروت خيمتنا
بيرون خيمتنا(3)

---

(1) درويش، الديوان، أرى ما أريد، ص513.
(2) علي، بنية القصيدة في شعر درويش، ص116-117.
(3) درويش، الديوان، حصار لمدائح البحر (قصيدة بيروت)، ص429.

الفصل الرابع
الزمن فلسفياً

1.4 تقديم:

يضعنا العنوان – شئنا أم أبينا – قبالة مفاهيم ثلاثة: الفكر، والمنطق، والفلسفة، فالفكر ظاهرة عقلية تنتج عن عمليات التفكير القائم على الإدراك، والتحليل والتعميم، ويتميز الفكر عن العاطفة، التي تصدر عن ميل انفعالي، لا تستند على التجربة، وتدور حول فكرة، أو موضوع، كما يتميز الفكر عن الإرادة، التي ترمي إلى ترجيح الميول القائمة على أحكام تقويمية. أما الفلسفة، فقد عرفها " أرسطو" في كتابه: " ما بعد الطبيعة "، في المقالة الأولى " ألفا الكبرى " بأنها: تفسير الأشياء بأسبابها، أو عللها، وهي أربع: علة فاعلية، علة غائية، علة مادية، علة صورية، وهذه الأخيرة هي الأهم في نظر "أرسطو"، وهي المعنى الحقيقي للعلة، وفي المقالة الثانية " ألفا الصغرى " يعرف الفلسفة بأنها: البحث عن العلل النهائية، ولا بد من الوقوف عند علل نهائية؛ لأنه لا يمكن الاستمرار إلى غير نهاية . أما المنطق فيبحث في صور الفكر مجردة عن مادته، وفي مبادئ الاستدلال، ونظرية المعرفة تبحث في علاقة الذات العارفة بالشيء المعروف، أما الأخلاق فتبحث في المبادئ التي تجعل السلوك خيرا. على أن الشعر، الذي نحن بصدد دراسة جانبه الزمني الفلسفي يرتبط بالجمال، وعلم الجمال يبحث في المبادئ، التي تجعل الجميل جميلا، ويختلف الفلاسفة في هذه المباحث: فالمثاليون يردون كل شيء إلى العقل، والماديون يردون كل شيء إلى المادة والحركة، والثنائيون يقرون: وجود العقل والمادة معا، وأنصار الأحدية يقولون: ثمة مبدأ غائي واحد. والفلسفة أخيرا: هي خلاصة الخبرة الإنسانية في كل مرحلة، من مراحل التاريخ البشري، وتعني بوجه عام النظرة الشاملة إلى المجتمع والوجود، وتنقسم إلى:

1. الفلسفة المثالية : وهي الفلسفة، التي تعطي الأولوية، للروح، وتعتبر المادة نتاجا لها.

2. الفلسفة المادية: فهي عكس المثالية تماما تعطي الأولوية للمادة، وتعتبر الروح نتاجا[1].

لقد تلقى الفيلسوف المصري "أفلوطين " plotininus (205–270 ق.م) المولود بمدينة ليقر بوليس (أسيوط) إشارة البدء الأفلاطونية؛ ليفرق بين الزمان الكوز – مولوجي الطبيعي، وبين الأبدية زمان النفس الكلية، وجعل الثاني علة للأول، وألقى بالزمان، في قلب التجربة الصوفية الحدسية، معرضا عن التصور العقلاني له، ورافضا إياه رفضا باتا، وطارحا أول صياغة فلسفية متكاملة، ومهيبة للزمان اللاعقلاني.

فمثل حلقة هامة، ومميزة، من حلقات البحث الفلسفي، في الإشكالية، حتى إنه إذا اعتبرنا "طيماوس" نقطة البدء، فإن الفصل السابع من تاسوعية "أفلوطين" الثالثة، هو الذي شق الطريق الفلسفي للزمان اللاعقلاني، أو الطريق اللاعقلاني، للزمان الفلسفي، وفلسفته تقوم بدورها على فكرة الأقانيم الثلاثة: المطلق – الفعل – النفس الكلية، وفكرة الفيض والصدور، أي حدود الأقنوم عن سابقه، أما الأقنوم الأول (المطلق)، فيفيض عن (الواحد) النبع النوراني الثابت الساكن الأصلي، وقد وجد الزمان، والنفس الكلية معا لحظة الفيض – أي لحظة صدور النفس الكلية عن الأقنوم السابق عليها؛ ذلك أن الزمان هو فاعلية، وحياة النفس الأقنوم الثالث، أما الأبدية فهي فاعلية، وحياة العقل – الأقنوم الثاني، الأبدية إذن تسبق النفس، والزمان، في الوجود، ونوع الوجود الذي ينسب للأبدية – وقبل أن يوجد الزمان – هو الحياة الثابتة الكاملة اللانهائية المتجهة إلى الواحد. و"أفلوطين"، يدعي أنه يتبع رأي القدماء، في هذا الشأن، فالزمان كما قال "أفلاطون": هو الصورة المتحركة للأبدية[2].

ويرى "محمّد عابد الجابري" أنّ أيّ ممارسة اجتماعية "إنما تتحقّق في شبكة من الدلالات الرمزية، فالمجتمعات الحديثة، مثل كلّ المجتمعات القديمة والوسيطة.. تنشئ لنفسها مجموعة من التصوّرات والتمثلات، أي مخيالاً، من خلاله يعيد المجتمع إنتاج نفسه، مخيالاً يقوم بالخصوص، على جعل الجماعات تتعرّف على نفسها، ويوزّع

---

(1) خورشيد، مفاهيم في الفلسفة والاجتماع، ص198.

(2) الخولي، يمنى طريف. 1999م. الزمان في الفلسفة والعلم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص79–81.

الهويـات والأدوار، ويعبّـر عـن الحـاجـات الجماعيـة"[1]. والـوعي الاجتمـاعي العربـي، يغصّ بالكثير من تلك الدلالات، والتصورات، والتمثلات، التي غالباً ما يتوسّل بها هذا الوعي؛ لتعليل الظلم الذي يعانيه الواقع العربي على المستويين: الفردي والجمعي، أو للبحث عن قوى سحرية تحرّره من أغلال القهر والاستبداد، التي يعجز عن تحطيمها بوسائل واقعية منبثقة من شرطها التاريخي، وحركة الواقع نفسه. ولعلّ هذا ما يفسّر ذلك الدور الفعّال الذي مارسته وما تزال "العلّية السحرية.. على نطاق شعبي جداً"[2]، ويتجلّى هذا الفاعل في حقل الأدب الذي تبدو فيه "عمليات صنع المعنى النصّي بوصفها.. مقابلاً لعمليات صنع المعنى الاجتماعي"[3]، كما يتجلّى من خلال تلك الصلة القائمة عادة بين "الخيال السوسيولوجي"، الذي يتسم به عمل الباحث الاجتماعي، والذي يحاول استقراء الدلالة الاجتماعية،لأية فعّالية فردية، و"الخيال الأدبي"، الذي يتّسم به عمل المبدع، والذي يمكّنه من تكثيف الخبرة الإنسانية، وصياغتها صياغة جمالية[4].

وختاما علينا التنويه إلى أنّ كلّ نصّ، حسب "كريستيفا"(Kristeva)، هو"امتصاص وتحويل لنصّ آخر". وكلّ نصّ أيضاً يقع، حسب "سولرس"(Sollers)، في "نقطة التقاء عدد من النصوص، الذي هو في الوقت نفسه إعادة قراءة (لها) وتكثيف (لها)، وانتقال (منها)، وتعميق (لها).

---

(1) الجابري. 1990م. "بنية العقل العربي، دراسة تحليلية نقدية لنظم المعرفة في الثقافة العربية"، ص151.

(2) زيعور، علي. التحليل النفسي للذات العربية، أنماطها السلوكية والأسطوريّة، ط3، دار الطليعة، بيروت، د.ت، ص138.

(3) أبو العينين، فتحي. 1995م. "التفسير الاجتماعي للظاهرة الأدبية، التراث وإشكاليات المنهج"، مجلة "عالم الفكر"، الكويتية، المجلد23، العددان3–4، ص169.

(4) انظر المرجع نفسه، ص167.

2.4 الاحتجاج على الزمن:

إن الحركة الإنسانية تسير ضمن واقع ذي أبعاد ثلاثة، هي الماضي، والحاضر، والمستقبل، ولعل أعمقها هو الماضي، الذي يقع وراء ال" هنا " و" الآن "، فالماضي مستودع لا يحصى، من أعمال حكيمة أو حمقاء، وما لا يحصى من الجهود التي بذلت لحل المشاكل المباشرة المتصلة، بالبقاء، والازدهار، وما لا يحصى من الدوافع المختلطة، ومع ذلك فكل شخص يعيش في الحاضر، قد أقامت اختباراته الشخصية بينه وبين ذلك الماضي، من الصلات؛ ما يجعله يرى بعض الجوانب في الأشياء، التي أمامه الآن حقا وطبيعيا، وبعضها الآخر باطلا[1].

فالكائن وكما يرى "هيدجر"، والذي يسميه (كائن – هنا)، (كائن قلق)، فلم تجعل أي فلسفة القلق مبحثا محوريا لها مثل الوجودية، فالقلق هنا هو من أهم الأحوال العاطفية، التي تميز حقيقة الكائن أو الإنسان. وسيكولوجيا يشير القلق إلى مظهرين متداخلين، الأول: عدم الرضا عن الحالة الحاضرة، والثاني: خشية المستقبل، وهيدجر يخلع على القلق دلالة وجودية، فالقلق ناتج عن انكشاف العالم للذات، والعودة إلى الذات؛ لاستنطاقها، والشعور الحاد بالقلق يعيدنا إلى حقيقة أمرنا، وهو أننا قذفنا إلى العالم دون سند، وعلى الرغم منا، نحن لم نختر كل ما نحن فيه، فالتساؤلات تطرح عند عدم وجود فهم للحياة، وفقدان وظيفة الإنسان فيها، فدوره غير معروف.. وهكذا فإن حياتي تستند إلى واقعة عبثية، يقول سارتر: أنا موجود بلا سبب، وبلا تفسير، وقد أُلقي بي، في العالم دون أن أعرف لماذا؟، والحقيقة أنني مسؤول عن كل شيء، لكنني لست مسؤولاً عن مسئوليتي؛ لأنني أساس وجودي[2].

وقد وجد "سيد قطب" أن منهج " يونج" يؤكد على اتصال الفرد بالعالم اللاشعوري الباطني[3]، أما وجود الآخر فهو – كما يرى هيدجر–: " واقعة عابرة متغيرة عرضية، فنحن لا نكّون الغير، وإنما نلتقي به، فإذا كان لابد من ضرورة وجود الغير، فلتكن

---

(1) أوفر سترين، العقل المنطلق، ص315.

(2) خليفات، سحبان. فلسفة سارتر في الأخلاق والسياسة، مجلة مواقف الأردن، ع2، السنة2/1040هـ–1987م، ص54.

(3) قطب، سيد. 1983م. النقد الأدبي أصوله ومناهجه: دار الشروق –بيروت، ص186.

ضرورة عرضية عابرة"[1]، وهذا ما يعبر عنه سارتر (بالهجر delaissement)، فالإنسان – بحسب ما يرى سارتر – مهجور، ومنعزل من جميع النواحي: إنه مهجور لأنه ليس هناك إله – كما تقرر فلسفة سارتر – ولأنه ليس هناك بالتالي ما هية الإنسان، وهو مهجور كذلك لأنه لا يرتبط بالعالم، ولا بماضيه، ولا بحاضره الجسمي. فإذا ما أتيح للإنسان أن يدرك أنه مهجور، فإنه بالتالي مسئول عن كل ما يصنع لأنه حر في كل ما يصنع[2]. ويقسم سارتر الحرية إلى ثلاثة أقسام هي: الحرية الميتافيزيقية، وهي التي تجعل الإنسان واعياً وعياً كاملا بالحرية التي يملكها، والحرية الفنية، وهي تتمثل في اختيار حرية ألإنسان، وعلاقته الفنية والخلقية بالآخرين. والحرية الاجتماعية السياسية، وهي: تلك الحرية القائمة على العدم أو النفي، وبالرغم من أن سارتر اهتم بالحرية السياسية، والاجتماعية في تطور "فكرة الحرية"، التي نادى بها، والتي تحدثت عن استعباد وقهر الحريات، واستغلالها، فإنه مزج بين الميتافيزيقية، والحرية السياسية؛ لإخراج عنصر أساسي في الحياة الاجتماعية يبين الفوارق، أو الصراع الطبقي[3].

وفي نيسان من عام 2002م يكتب "درويش" مقالاً مهماً في صدد ما نحن فيه، من موازنة السياسي، والفني، أو الحدثي، والحداثي، فينوب عن شعبه؛ ليقترح آمالاً ومطامح، فقد سئم الفلسطيني (دور القربان)، والعيش في (فضاء الاستعارة)، بينما يريد الفلسطيني – يقول درويش –: " أن يحيا خارج الاستعارة، في المكان الذي ولد فيه، يريد أن يحرر حيزه الجغرافي، والإنساني، من ضغط الأساطير ومن همجية الاحتلال، ومن سراب سلام لم يعده إلا بالخراب"[4].

وكثيرا ما سنجد أن شعر "درويش" يؤسس لطريقته في استثمار الرمز التاريخي، والأساطير، والأقنعة، والشخصيات، والوقائع التاريخية، بحيث يكون الرمز التاريخي

---

(1) كامل، فؤاد. الغير في فلسفة سارتر، دار المعارف، مصر، مكتبة الدراسات الفلسفية، ص40.

(2) الشاروني، حبيب. فلسفة جان بول سارتر: دار المعارف –الإسكندرية جلال حزي وشركاؤه– إهداءات، 2003م، إبراهيم مصطفى إبراهيم، الإسكندرية، ص140-141.

(3) كيف يمكنكم اعتقال فرنسا: جريدة الغد الأردنية، الأربعاء 2 أيار 2007م.

(4) درويش، القدس العربي، 2002/4/5.

امتدادا للحاضر، ويمارس الحاضر طاقته في قلب معنى الماضي، ومطابقته مع ما يجري في الراهن من أحداث ووقائع. انطلاقا من هذه الرؤية، التي تحكم علاقة شعر الشاعر بالمادة التاريخية؛ لتكريس صورة تراجيدية حزينة، ونهاية كاريكاتورية مؤلمة لشعب، وقضية. وعلى الرغم من تنوع، وغنى تجربته الشعرية الرائدة، لا يمكن قراءته بمعزلٍ عن قضيته.. حتى وهو يقدم لنا الحب بألوانه، والهندي الأحمر في عرسه الأخير، وسقوط غرناطة،.. فهو بمعنى من المعاني يكتب تاريخ القضية من داخلها، بكل تفاصيل النفي، والموت والحروب.. يقدم ذلك وهو يرتد لا إراديا، إلى حلم العودة والصمود، يرصد ذلك وهو يقدم جماليات التشبث بالأرض والالتصاق بترابها، ورائحة زعترها، وبرتقالها، فالشعر لدى"درويش" تاريخ لعرس الأرض، وزفافها، وانتصارها على الموت ومشيعيه، وهوا لأقوى على البقاء، فالشعر العربي، والفلسطيني بشكل خاص، هو الأكثر تفاعلاً في تأريخ الحدث بنزاهة.. لذا فإن الزمن لدى "درويش" في كثير من قصائده هو.. زمن القتل، والنفي، والتشرّد، مستمر في كل الأشياء، ويرسم سرحان قاتله، يمزق صورته، ثم يقتله حين يأخذ شكلاً آخر، كما نجد في قصيدة " سرحان يشرب القهوة في الكافتيريا ". يرسمه "درويش" بروح القص، والشِّعر معا ً، على خارطة الوطن المسلوب، عَبْرَ تيار الشعور، والحوار الداخلي، والرمز، والسّرد المكثف، حيث تتداخل، وتتقاطع الصور الحسية، والأفكار، والمشاعر؛ لتخلق مناخاً درامياً من الإحباط، والضياع، ومرارة الواقع.

(يجيئون،

أبوابُنا البحرُ، فاجأنا مطرٌ، لا إله سوى الله، فاجأنا

مطرٌ ورصاصٌ، هنا الأرضُ سجادةٌ، والحقائب

غربهْ!

يجيئون

فلتترجل كواكب تأتي بلا موعد، والظهور التي

استندت للخناجر مضطّرة للسقوط

وماذا حدث؟

أنت لا تعرف اليوم، لا لون، لا صوت، لا طعم

لا شكل.. يولد سرحان، يكبر سرحان،
يشرب خمراً ويشكرُ، يرسم قاتله، ويمزّق
صورته، ثم يقتله حين يأخذ شكلاً أخيراً
ويرتاح سرحان)) (1)

تتمحور القصيدة منذ البدء على موضوعة القتل المزدوج؛ ليغدو خطا دراميا متدرجا من البداية حتى النهاية. نجد في القصيدة تلخيصا للحدث، والتاريخ، في المقطع الأول؛ بوصفه استهلاليا؛ ليرصد في القصيدة حركة النصّ المتداخلة والمتنوعة. واستعمال الفعل المضارع منذ البداية، وحتى النهاية، يسمح للقصيدة أن تبدأ ثانية دون انقطاع. وهذا تعبير ساطع آخر عن استمرار المأساة السّرحانية /الفلسطينية/: يجيئون – ويكتب سرحان على كم معطفه– سرحان يكذب حين يقول رضعت حليبك– سرحان يضحك في مطبخ الباخرة– وسرحان يحمل أرصفة ونوادي ومكتب حجز التذاكر– وسرحان يعرف أكثر من لغةٍ وفتاة– وسرحان قطرة دم تفتّش عن جثة نسيتها – وسرحان يشرب قهوته... ويضيع، وتأتي خاتمة القصيدة؛ لتؤكد استمرار الزمن في الفعل المضارع، ولتبدأ حكاية سرحان الفلسطيني من جديد، وبشكل آخر، وبأبعاد كفاحية أخرى:

(ويكتب سرحان شيئاً على كمٍّ معطفه، ثم تهرب
ذاكرة من ملفّ الجريمة.. تهرب.. تأخذ منقار
طائر.
وتزرع قطرةً من دم بمرج بن عامر)

هو تفسير للوضع المتردّي الذي أدى إلى غربة "سرحان"، وتشرّده مع باقي الفلسطينيين، في شتى بقاع الأرض، فالغزاة، والطغاة، وأكاذيب الساسة: مفردات أدرك "درويش" أن وجودها يزمن الحدث؛ ليخدم اللحظة الراهنة. والمقطع التالي مرور مكثف يلخص المأساة وهو يشي بارتباطات متشعبة الحدود انطلاقا من وعي رؤيوي للحاضر، الذي يعيد شريط الماضي المستتر في دلالات القصيدة، ورموزها، إذن هي محاولة لا تخفى على الحاذق حين تؤدي وظيفة استنهاضية ركناها الذاكرة، والتاريخ،

(1) زبيب، سرحان يشرب الهوة في الكافتيريا، الديوان، ص214.

وصداها الحاضر المستعاد من بعيد، في حالة من التوحد بين الماضي والحاضر والمستقبل تتجسّد بواقع راهن.. ولدلالة الفعل المضارع كمؤشر يوحي بوقوع الفعل الآن، أو غداً، أو يتأرجح بين /الآن وغداً/ الحاضر والمستقبل. وهذا ما يؤكد أن القصيدة منذ لحظة تشكلها تبني زمناً ، ومكاناً محكوماً بنتائجه سلفاً، يقوم على توتّر درامي عنيف أفقياً، حيث لا وجود لصراع بحاجة إلى البتّ فيه، أو لحدث يتنامى تدريجياً؛ ليصل إلى ذروته المأساوية؛ فهي محاولة لاحتواء البدايات والنهايات، لا حدود للابتداء أو الانتهاء –فيأتي الصدى حرساً..! نتائجها محددة سلفاً في النفي، والتشرّد، والموت.. /نقيس السماء بأغلالنا/.

(سألناهُ: سرحان عمَّا تساءلتَ

قال :اذهبوا، فَذَهبنا

إلى الأمهات اللواتي تزوّجن أعداءنا

وكنَّ ينادينَ شيئاً شبيهاً بأسمائنا

فيأتي الصّدى حرساً.

ينادين قمحاً

فيأتي الصدى حرساً

ينادين عدلاً

فيأتي الصدى حرساً

ينادين يافا

فيأتي الصدى حرساً

ومن يومها كفَّت الأمهات عن الصلوات. وصرنا

نقيس السّماء بأغلالنا).

وفي غياب الأرض الحامل، والمحمول، يخرج "سرحان" عن دائرة الصمت، بل لعله خروج درويشي أكثر منه سرحانيا؛ فهذا الشحن المكثف لشخصية سرحان، ولكأنه يفتق القناع تفتيقا يعلن بثورة عارمة عن زمن الخروج على إطار الحنين إلى إطار الفعل. يرى أن الحياة مستحيلة بعيداً عن الأرض، إنها الغذاء وكريات الدّم.. والحياة،

وبدونها.. يحل الموت . صورة رائعة.. وخلاقة، لعلاقة الإنسان المصيرية بالأرض /الوطن/ إلى درجة الانصهار بها :

(ولكنها وطني

في الحقيقة، والدّم متّسعٌ للجميع

وخطُ الطباشير لا يكسرُ المطرَ المقبلاَ) [1]

ودرويش / سرحان حالة رافضة لقاموس تتناسل مفرداته تفضي إلى غربة نفسية قاتمة مغلقة الأبواب، والنوافذ، وعليه أن يواجه غربته، وما أفرزته من مآسي تتعلق بالحياة اليومية للشعب الفلسطيني، وأن يواجه الطغاة المتكاثرين، والشرطي، والحرس الملكي، ومنابر الخطابة، التي تقصف الغزاة بالحروف السمينة المترهلة:

(وتناسل فينا الغزاة، تكاثرفينا الطغاة، دم كالمياه

وليس تجفّفه غير سورةِ عمَّ وقبعة الشرطي

وخادمه الأسيوي..

وتمضي السفينة، تبقى غريباً؛ جرحك مطبعة للبلاغات

والتوصيات. وباسمك تنتصر الأبجدية...))

هنا تولد الإدانة / إدانة تاريخية صريحة، للغزاة الأجانب، وللطغاة العرب، على حد سواء. أولئك الطغاة الذين اتخذوا من الجرح الفلسطيني في الجسد العربي، مطيّة منحتهم مسوغاً رئيساً، في الاستمرار بالحكم، والتعسف والطغيان، كونهم دعاة تحرير؛ وهذا يعطيهم الحق بحرية التصرف بكل شيء، ولم يتوان هؤلاء الطغاة عن ردْمِ الجرح بالخطب البلاغية، والشعارات، والأكاذيب، والأوهام؛ ليختفي جوهر القضية الفلسطينية، عن مساره الحقيقي في تحرير الأرض، والإنسان . ويبقى السؤال الملح يدويّ في عالم سرحان الداخلي:

(أتذهبُ صيحاتُنا عبثاً؟

كل يومٍ نموت، وتحترق الخطوات، وتولد عنقاء

ناقصة، ثم نحيا لنقتل ثانية)

* * *

---

(1) زبيب، من قصيدة سرحان، ص219.

... كيف أعانقُ حرّيتي – في الأغاني عبوديتي؟![1]

إنه البحث عن الوعي اللائق للقضية، فيرتقي "درويش" مع ذلك، إلى درجة عالية من الوعي الفني، والفكري راسما عبر هذا الوعي صورة سرحان / القضية؛ ليغدو القصيدة بأسرها، والقضية بأسرارها.

أمام ضغط الأحداث المباشرة صار الفلسطيني، في مواجهة قاهرة، مع ضغطها المباشر، وما تستدعيه من ردود فعل من جانب، ومعايير وشروط الإبداع التي عليها أن تتخطى قيود المباشر السياسي، باتجاه كشف وصياغة العلاقات التي تحكم صيرورة الجماعة الفلسطينية، في سياق تفاعل ثلاثية: الماضي – الحاضر – المستقبل من جانب آخر. هكذا شكلت المأساة الفلسطينية المتواصلة بكل تفاعلاتها، وتجلياتها الفضاء، والحاضنة، لتجربة"درويش" الإبداعية، وبهذا المعنى؛ فقد جعل فلسطينيته عنوانا آخر للشعر، وحولها إلى ملحمته، وميتفيزياه، وإشكاله الأنطولوجي[2].

فهو دائما مسكون بالبحث، عن الحرية سواء بمفهومها المادي، أو ببعدها الإبداعي "... يجب أن نصدق أن الشعر يستطيع أن يتحرر مما ليس منه، وما ليس منه هو الراهن القابل للتبدل السريع"[3]، ليعيد اكتشاف المعاني في التباساتها، ومراوغاتها الإنسانية، في حركة الزمان والمكان، يذهب للنهايات؛ ليعيد وعي البدايات، ويذهب للبدايات؛ ليعيد صياغة النهايات، هو شاعر الاحتمالات المفتوحة، أو لنقل... شاعر النصّ المفاجئ، " الكلمة الواحدة تحمل معاني عدة، وتكرارها، وتغيير حركة واحدة فيها، قد يخلقان معاني مضادة.. هذه الإمكانية تحرض أحيانا على رقص مجاني في القصيدة. جميل أن نرقص قليلا"[4].

لقد "صار الفقد هو المعطى الذي يحكم علاقة الفلسطينيين بموطنهم، وفي بنائهم لعلاقاتهم الجديدة، مع مجالهم المفقود... وتدخلت قوة الخيال بكثافة في هذه

(1) زبيب، ق: سرحان، ص220.

(2) بيضون، عباس. 12-11-2003م. حوار مع محمود درويش، جريدة "السفير"، لبنان.

(3) المرجع نفسه.

(4) المرجع نفسه.

العملية"[1]. و ثيمة "موت التاريخ " تأخذ مدى ربما يقترب كثيرا من العدمية التي أرقت الشاعر في أعماله الأخيرة، وهنا تحضر ثيمة "نهاية التاريخ"، كما نجدها عند المفكر الأمريكي "فرانسيس فوكوياما". على أن هم "فوكوياما" وغيره من أنبياء الليبرالية الجدد، أن يهللوا لانتصار إيديولوجية السوق الحرة، والقيم المرتبطة بالديمقراطية، في صيغتها الليبرالية الغربية بعد انهيار جدار برلين، وتفكك المنظومة الاشتراكية التقليدية. وإذا كانت نهاية التاريخ عند "فوكوياما" جنة وفردوسا أنهى بحث الإنسان المضني، عن وضع يكفل له الكرامة البشرية، ويجيب عن تطلعاته التاريخية الأكثر إلحاحا، فإن الأمر بالنسبة "لدرويش"، يختلف قليلا. فقد رأينا شعره في المرحلة الأخيرة ينفتح على أسئلة التاريخ المتعثر، الذي لم يحقق وعوده، وغرق في آلية العنف، والدمار، وفقدان الوجهة والهدف؛ هذا ما جعله يفقد تدريجيا إيمانه، بإمكان الخلاص التاريخي للإنسان، من الاستلاب عبر الثورة، والعمل على تغيير مسار الكوميديا الأرضية. إذن موت التاريخ "عند درويش"، يعني موت سردية التاريخ الكبرى، التي ظلت تؤطر الوعي الثوري، وتجعله مؤمنا، بالتقدم والتطلع إلى تلك " الصباحات التي تغني" كما يعبر"ماركس"، التي ربما أدركها الخرس، ولبست قناع غودو، الذي لن يأتي أبدا. فاللحظة الدرويشية تأخذ طريقين على امتداد مسيرته الإبداعية الفكرية هما: اللحظة الثورية، واللحظة العدمية؛ من هنا كان على "درويش" أن يعيش المنفى (المنفى الشعري)، وقد اختط خطا ينظر إلى المنفى من زاوية نظر الثقافة النقيضة، التي لا تستسلم للمعهود، والمتداول أي عند حق العودة الستاتيكي، بل إن الشاعر في غمرة انتكاسه وخيبته، ووجعه يستشرف المستقبل، في إعادة جديدة للخلق. لقد فجر المنفى الفلسطيني أسئلة وجودية، وفلسفية عند درويش " الصعب هو علاقة تغير المكان بتغير الأنا، أو تغير الأنا، وعلاقتها بتغير المكان، من الذي غير الآخر؟ هذا إشكال لم أجد له حلا..." [2].

---

(1) نعيم فرحات، محمد. 1996م. سوسيولوجيا المنفى الفلسطيني، أطروحة دكتوراه، جامعة تونس الأولى للفنون والآداب والعلوم الإنسانية، كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية، قسم علم الاجتماع.

(2) بيضون، حوار مع محمود درويش، 12-11-2003، جريدة السفير اللبنانية.

وبهذا فقد أراد درويش، وعبر مشروعه الشعري /الفكري أن يؤسس لمأسسة الوعي، وهندسته، وإعادة صياغته؛ ليلائم المعطى الحضاري، والمنزع الإنساني، الذي نحى الشاعر صوبه في مرحلته الشعرية الأخيرة؛ ليتخطى مفهوم المنفى معنى الانتقال المباشر، في المكان؛ ليتحول إلى أبعاد نفسية، وثقافية، واجتماعية عميقة. لقد أصبحت وظيفة المعنى، في سياق واقع الاقتلاع " بناء ملكوت مجرد ذهني فكري قيمي غير قابل للموت بموت الأشخاص ما دام قابلا للتوالد أو التجدد والامتداد، المعنى هو ما يشهره الإنسان، في وجه الكوارث، فردية أو جمعية، وفي وجه العالم"[1].

"صبرا- تغني نصفها المفقود بين البحر والحرب الأخيرة
كم مرة ستسافرونْ
والى متى ستسافرونْ
ولأي حلم؟
وإذا رجعتم ذات يومْ
فلأي منفى ترجعون؟
رحلوا وما قالوا
شيئا عن العودة
لا، ليس لي منفى
لأقول: لي وطن
كل هذا الليل لي، والليل ملح
ويكون – بحر
ويكون – بر
ويكون – غيم
ويكون – دم
ويكون – ليل
ويكون – قتل

(1) سعيد، خالدة. 2008م. "أردناه معنى وها هو بالمعنى يتحد"، سنكون يوما ما نريد، إصدار وزارة الثقافة في السلطة الفلسطينية، ص189.

ويكون – سبت

تكون – صبرا.

صبرا – تقاطع شارعين على جسد

صبرا نزول الروح في حجر

وصبرا – لا أحد

صبرا – هوية عصرنا حتى الأبد"(1).

....

"لماذا تركت الحصان وحيدا؟

أجابه:

لكي يؤنس البيت يا ولدي

فالبيوت تموت إذا غاب سكانها"(2)

"إن عدت وحدك، قل لنفسك:

غيّر المنفى ملامحه...

ألم يفجع أبو تمام قبلك

حين قابل نفسه

"لا أنتِ أنتِ

ولا الديار هي الديار"(3)

والشعر الدرويشي ليس بمعزل، عن معطيات الواقع، فقد ظل درويش رغم اتساع أفقه الإبداعي، وارتقائه الفني والفكري، وفيا لقضيته الأولى /فلسطين، وبقدر ما كانت هذه العملية المتفاعلة تتحرك، في الواقع، فإنها كانت تنعكس في نصوص "درويش"، ومع كل مرحلة من مراحل النضج الدرويشي كانت القضية، على مستوى التقديم، والطرح يترافق معها إعادة للمعنى، والنص، معا، يقول " عندما كنت خارج الوطن كنت أعتقد أن الطريق سيؤدي، إلى البيت، وأن البيت أجمل، من الطريق إلى البيت. ولكن

---

(1) درويش، الديوان، مديح الظل العالي، ص370.

(2) درويش، الديوان، لماذا تركت الحصان وحيداً، ص603.

(3) درويش، الديوان، لا تعتذر عما فعلت،.

عندما عدت إلى ما يسمى البيت... غيرت هذا القول، وقلت: ما زال الطريق إلى البيت أجمل، من البيت؛ لأن الحلم ما زال أكثر جمالا، وصفاء من الواقع، الذي أسفر عنه هذا الحلم"[1]، ولأن النص الدرويشي، الذي يبحث عن أفقه الإبداعي الإنساني نص يستند، في أساسه إلى مرتكز الأرض المستلبة فقد تحرك مفهوم "الوطن"، فهو في لحظة ".. وطني ليس حقيبة"، وفي لحظة أخرى ".. وطني حقيبة"، فالنص الدرويشي، وإن كان نصا إنسانيا بامتياز، فقد ظل محافظا على هويته، وأصوله الفلسطينية المتجذرة، فقد بقيت حاضرة، وراسخة، وجذوة مشتعلة تمد الشاعر بطاقة لا تنبض، فـ"المنفى هو الذي عمق مفهوم البيت، والوطن، كون المنفى نقيضا لهما"[2].

"لا وطن ولا منفى هي الكلمات،
بل ولع البياض بوصف زهر اللوز
لا ثلج ولا قطن فما هو في
تعاليه على الأشياء والأسماء
لو نجح المؤلف في كتابة مقطع
في وصف زهر اللوز، لانحسر الضباب
عن التلال، وقال شعب كامل:
هذا هوَ
هذا كلام نشيدنا الوطني!" [3].

إن الحالة الفلسطينية بعامة ليست حالة انفعالية محضة، كما يحلو للكثيرين أن يصفوها، بل هي حالة يندغم بمحتواها ما هو نفسي، بما هو اجتماعي؛ لينتج الوليد السياسي المندغم هو الآخر، بمعطى ثوري احتجاجي رافض، فقد عبر "درويش" عن هذا العمق، في الوعي، بقوله: "...كنت في السادسة من عمري حين خرجت إلى ما لا أعرف، حين انتصر جيش حديث على الطفولة، لم يكن يأتيها من جهة الغرب، إلا رائحة البحر المالحة، وغروب شمس الذهب على حقول القمح والذرة. لم تتحول

---

(1) بيضون، حوار مع محمود درويش، السفير، 2008م.

(2) المصدر نفسه.

(3) درويش، الديوان، من قصيدة لوصف زهر اللوز.

السيوف، إلى محاريث إلا في وصايا الأنبياء. وانكسرت محاريثنا، في الدفاع عن طمأنينة العلاقة الأبدية، بين ريفيين طيبين، وأرض لم يعرفوا غيرها، ولم يولدوا خارجها، أمام حرب الغرباء المدججين بطائرات ودبابات، وفرت لرواية حنينهم البعيد إلى "أرض الميعاد" شرعية القوة"[1].

ولعل "درويشا" على حق حينما يبدي تخوفه في ظل هذا الاشتباك، والتلاحم بين العلاقات والمفاهيم ".. أخاف من شعري أنه قد يغريني، بالعثور على تعويض عما هو خارج الشعر، وقد يؤسس لي عالمي المتخيل الذي تمكنت من بنائه وفقا لقائمة متطلباتي، ورغباتي، وحريتي، وبالتالي قد يصبح البحث عن الشعر ذا نزعة غير إنسانية أحيانا بمعنى،أن هناك شعرا ضميريا، كيف نحول هذا الضمير إلى جماليات، هذا سؤال أخلاقي مطروح أمام كل شاعر"[2]. والواقع هو المبتدأ، وهو الخبر، هو البدايات، وهو النهايات فالبحث عن النقيض، في الحالة الراهنة لا يصب في مجرى آخر سوى الوطن، فبقيت الصورة الباهرة الرشيقة للوطن /الأم، رغم عوامل الارتقاء الجمالي، والفني وبقي الحس المرهف ذاته، والجديلة ذاتها، والألم ذاته فليس لهذا الطائر إلا عرينه، وليس لهذه الذات المتشظية، إلا التراب ذاته،وقد حلت علاقة القبول،والإيجاب في تزاوج، وتخاصب مستمر يأبى النسيان،وسنحس بالإبهار والرهافة والحنين ونحن نقرأ:

"والتفتوا إلى أمي لتشهد أنني هو...
فاستعدت للغناء على طريقتها:
أنا الأم التي ولدته،
لكن الريح هي التي ربته.
قلت لآخري: لا تعتذر إلا لأمك!" [3]

بهذا المعنى العميق، والمتحرك نجد دائما خافية "درويش"، التي تغذيه بكل ما هو جميل، في واقع يحتدم بالصراعات، هكذا استطاع هذا الشاعر الكبير أن يساهم، في

---

(1) بيضون، حوار مع محمود درويش، السفير.
(2) محمود درويش، مقابلة مع الفضائية اللبنانيةLBC، 1997م.
(3) درويش، الديوان، لا تعتذر عما فعلت، ص26.

إعادة صياغة وعينا، لذاتنا، وفهمنا لأبعاد واقعنا، بما في ذلك وعينا للعلاقة، التي تربط ثقافة المنفى بثقافة العودة، جدل المنفى الداخلي، مع المنفى الخارجي، جدل العلاقات والمفاهيم بين ما كان، وما هو كائن، وما سيكون، الأمر الذي يؤسس، لوعي يفعل ويتحرك، باتجاه المستقبل الجميل، " كنت أدرك أن انسلاخ الأسطورة، عن الواقع ما زال في حاجة، إلى مزيد من الماضي، وأن تحرر الواقع من الأسطورة ما زال في حاجة، إلى المستقبل. وأما الحاضر فلم يكن أكثر، من زيارة يعود الزائر بعدها، إلى توازنه الصعب بين منفى لا بد منه، وبين وطن لا بد منه"(1). وما بين "درويش" الطفل، "ودرويش" المشرد، "ودرويش" المتفاني، في عوالم التطواف الصوفي يتخلق الطفل، وقد أخذ يشاغل اللغة، وقد غرس فيها شجرة الحنين، وركز في ثناياها زحمة التجربة، وظلت معالم الأحلام تتهادى على أرضيات تتقاذفه، فيتشظى شاعرنا، بين حنين الطفولة، وهول المأساة، واتساع الأفق الثقافي، وانفتاحه على أبعاده وعلاقاته الإنسانية؛ لتتشكل معالم الأحلام، وحدود التجربة الشعرية، فأي إفراز لشاعر عاش وعانى وصارع المنفى بأثقاله، وعلاقاته الاجتماعية، والسياسية والثقافية، وهو يهيمن على إبداعات "درويش".

وبذا فقد بقي لصيقا بحالة شعبه: نكباته، مقاوماته، هزائمه، انتصاراته، مآسيه الكبيرة، والصغيرة، أفراحه الصغيرة والكبيرة، يلملم شظايا الذاكرة؛ ليعيد صياغة الوجود، صياغة الحلم المسافر، كما تسافر رفوف الحمام، وكم كان يتمنى أن يحط الحمام يوما فقط؛ ليمارس حياته الطبيعية، ولكن الواقع كان هائلا، في معانداته. وفي هذا السياق يقول: "...لم أعد طفلا، منذ صرت أميز بين الواقع والخيال، بين ما أنا فيه الآن وما كان قبل ساعات. لم أعد طفلا منذ أدركت أن مخيمات لبنان، هي الواقع، وأن فلسطين هي الخيال. لم أعد طفلا منذ مسني ناي الحنين. فكلما كبر القمر على أغصان الشجر حضرت فيّ رسائل مبهمة إلى: دار مربعة الشكل، تتوسطها توتة عالية، وحصان متوتر، وبرج حمام، وبئر. على سياجها قفير نحل يجرحني مذاق عسله،

(1) درويش، الكرمل، المكان في مكانه، 1999م.

وطريقان معشوشبان إلى مدرسة وكنيسة، واسترسال يفيض عن لغتي...هل سيطول هذا الأمر يا جدي؟ إنها رحلة قصيرة. وعما قليل نعود." [1].

وبهذا فإن الشاعر الثوري، ليس شرطا أن يكون ذلك الحاذق في " رص " الكلمات الساخرة، أو المضحكة، أو الشاتمة، وليس مجرد إنسان «يلسن» على السلطة، بل هو المفكر الذي يعانق أحلام شعبه، ويعي قضايا الإنسانية، ويدرك جيدا المعنى الحقيقي للظلم، الذي يمارس على الفرد، كفرد، وعلى الشعوب كمجموع، وحين يكتب يعبر عن هذا الوعي العميق، حتى لو كان يكتب عن «كناس»، أو عن عالم الأغنياء، أو عن جندى انتهت الحرب وألقى به، في سلة مهملات السلطة. "ودرويش" الباحث عن البوح في تجربة التتويج قبل الرحيل، هو من كتب قبل أربعين سنة – عام 1969م – "مقالة بعنوان:"من المونولوج إلى الديالوج "، لكن هذه الحوارية لم تتشكل فنيا إلا بعد عودته من منفاه عام 1996م؛ لينعتق من حصار الجمع، ويبدأ رحلة تشكيل الذات من خلال غنائية درامية، تتخذ شكل المطولات أحيانا كما في" سرير الغريبة"، و " الجدارية"، أو مقطوعات كما في"لا تعتذر عما فعلت"، أو متتاليات هندسية، قائمة على تصنيفات صوتية في لغة الشخوص، أو فضاءات مكانية في تجليات المنافي كما في" كزهر اللوز أو ابعد"، أو تبنى بنية بكائية درامية كما في "أحد عشر كوكبا "، حيث استطاع درويش أن يحول " الثيمة الوطنية إلى فضاء إنساني أوسع"[2]. وحتما أن الشاعر وليد الحالة النفسية، التي تفصح عن نفسها، ووليدا جديدا بمعونة اللغة، التي يُعاد تشكيلُها من جديد، في مرحلة التنقيح، والصحوة من عملية الولادة. فقد بقي "درويش" طيلة تجربته الإبداعية يحاول تقصير المسافة، بين طموحاته كشاعر، وبين انتمائه العميق لشعب وقضية وأمة،"...الشعر حالة، والشاعر يتغير ويغير نفسه، يتعذب ويفرح، فصورة الشاعر عند العرب بشكل خاص ما زالت منزهة عن أي سلوك يؤذيها، هذا هو خوفي من الشعر، أما خوفي على الشعر فهو خوف من نضوب

(1) بيضون، حوار مع محمود درويش، السفير، 2003م.

(2) انظر، ناصر، أمجد. جدل الوطني والذاتي والجمالي عند محمود درويش ملحق خاص بجريدة القدس العربي، 21 September 20/21 Saturday/Sunday، رمضان 1429هـ/ 21/2008 أيلول (سبتمبر).

الشعر، فنحن الشعراء داخلون في مخاطرة لا ضمانات على الاستمرارية، ولا ضمانات للنجاح، وأنا أتحدث عن نفسي فأقول إنني في كل مرة أكتب فيها قصيدة، أذهب للكتابة كأنني أتعلم كتابة الشعر لأول مرة، وفي كل مرة اعتبر نفسي أنني أكتب القصة الأخيرة، إذن هناك دائما توتر، وقلق، وصراع مع المجهول، ومع طاقة غير مسيطر عليها، إذن هناك مغامرة دائمة، وخوف دائم من الشعر وعليه.." [1].

ونلحظ "درويشا" في السنوات الثمانية الأخيرة كمسافر يحزم أمتعته في عُجالة تبعثُ على الشك، والارتياب. فالرجلُ "سئم تكاليف الحياة"، وأصبح ضجرًا من مآلات النهايات، وإيقاعها القاتل، لقد كان يشتهي موتـًا مؤجّلاً يأتي بعد عناق أحلام طالما عانقها، وانتظر قدومها بعد أنْ كان قد رسم ظلالها بعناية فائقة استمدّتْ ألقها، من روح مشرئبة، وإرادة سامقة[2].

ويُظهرُ إلحاحُ محمود درويش على الحياة قلقَه من المصير الفلسطينيّ، فهو يريد أنْ يبقى حيًّا؛ ليرى ماذا سيحلّ بالأرض الفلسطينية، التي تمثل البداية والنهاية: فهي بداية الولادة، ونهاية الموت. وذلك حتما يرتبط بمفهومنا للنص الشعري، كونه يفتخر بأنه يرفض وجود مفاهيم نهائية للمعنى، فهو لا يعترف أصلاً بوجود مفهوم محدود، ونهائي للمعاني والدلالات؛ لأنه مفتوح على لا نهائية التراكيب والتفكيك، والتجريد، والتراكم. يأخذ مشروعيته من قدرته على فتح آفاق جديدة، على مستويات حركة النص ابتداءً من الموضوع، فالرؤية، فاللغة، وتركيب الدوال، فتحريكها عبر ترابطها فمنظومة الدلالات، وانتهاء بفضاءات النص الشعري، التي يحيل إليها سياق القراءة:

وأريد أن أحيا
فلي عملٌ على ظهر السفينة. لا
لأُنقذ طائرًا من جوعنا أو من
دُوار البحر، بل لأُشاهد الطُوفانَ
عن كثبْ: وماذا بعد؟ ماذا

---

(1) درويش، الفضائية اللبنانية، 1997م.

(2) سرحان، هيثم. أطياف محمود درويش، جريدة الدستور الأردنية العدد رقم 151149 الأحد 4 صفر 1432هـ، الموافق 9 كانون الثاني2011م.

يفعل الناجون بالأرض العتيقة؟
هل يعيدون الحكايةَ؟ ما البدايةُ؟
ما النهاية؟ لم يعد أحدٌ من
الموتى ليخبرنا الحقيقة... (1)

ويرى بعض النقاد أن " درويشا " انتقل، في دواوينه الأخيرة،من شعر القضية، إلى قضية الشعر، يقول عبدة وازن: "وقد تكون دواوينه الأخيرة خير دليل،على معنى الاختبار الشعري،الذي يخوضه نظراً، إلى خروجها، من أسطورة الأرض، والجماعة،والوطن، والالتزام، والقضية، وسائر المقولات،التي طغت على مرحلة درويش الأولى، إلى أفق ميثولوجي تنصهر فيه هذه المقولات انصهاراً ذاتياً وحلمياً. هكذا انتقل "درويش" من شعر القضية، إلى قضية الشعر، ومن حماسة المقاومة، إلى سحر التمرّد، ومن وهج السياسة، إلى غموض "السياسي" وهلمّ جرّاً. والشاعر الذي كانت تسبقه قصيدته، إلى جمهورها، أو جماهيرها بالأحرى، بات في الأمام، وأضحت الذات الفردية بوتقة الذات الجماعية، والصوت الهامشي العميق بئر الصوت العالي، وأصبح الشعر فعل مقاومة، في ما تعني من مواجهة، للواقع وما وراءه، للعالم، والميتافيزيق، للحاضر، والحلم... غير أن"درويش" لم يقع في شرك الشعر النخبويّ، ولو أن جمهوره العريض، لم يعد قادراً على استيعاب شرعيته الجديدة. فهو عرف كيف ينسج علاقته بالذاكرة المزدوجة: ذاكرته الشخصية، وذاكرته الثقافية، موائماً بين إغراء الشعر الصرف، الذي لا غاية له سوى نفسه، بحسب ما يقال عن قصيدة النثر الحديثة، ونداء الأرض بصفتها حنين الفرد، والجماعة ومآل الذات والآخرين. وكلما أصدر محمود درويش ديواناً جديداً خطا خطوة واسعة نحو المستقبل، الذي هو الحاضر في صيغة الغد. وقد يمثل ديوانه الجديد "لا تعتذر عمّا فعلت" (دار رياض الريس) ذروة نزعته الشعرية الجديدة المتجلّية، في البحث الدؤوب عن إكسير الشعر، في اللغة كما في الحياة، في الذاكرة كما في الحلم"(2). فقد كانت كانت الحلقات المشكلة، للتجربة الأولى في النصوص الدرويشية تؤكد حقيقة موضوعية واحدة: أن لا ثقافة بدون

---

(1) زبيب، جدارية، ص48.

(2) وازن، عبدة، نجومية درويش، جريدة الحياة، 2003/12/23م.

مقاومة، ولا مقاومة بدون ثقافة، وكانت القصيدة الدرويشية تبنى على فلسفة التحدي القائم، على جدلية الإصرار، والمواجهة، تلك الثورية القومية، التي حولت الوطن سابقاً – عند درويش– إلى حالة ذهنية استقطبت الكثير من الرموز، لتكون واجهة القصيدة الفلسطينية المتكررة، ويصبح الشعر المقاوم – من خلالها– نمطاً مميزاً للقصيدة الفلسطينية الفاعلة. كانت مكانة الشهيد عند درويش في نصوصه الأولى عالية مستقرة تعادلت من خلالها قضية الموت، مع قضية الحياة، فمن موت الشهداء تولد الحياة من جديد، وينسجم هذا التصور إلى حد كبير، مع التصور الإسلامي للموت، كما ورد في قوله تعالى: " ولا تقولوا لمن يقتل في سبيل الله أموات بل أحياء ولكن لا تشعرون" صدق الله العظيم(1).

3.4 الزمن والنزوع الوجودي:

إن الوضع الوجودي للإنسان، هو في العمق تعبير عن عجزه أمام الموت الذي يعصف به، ويغير كل شيء، والإنسان الحي– بطبيعة الحال – " لايخلو من أزمات قلق ويأس"(2)، هذا القلق وعدم الاستقرار يبني الوجوديون عليه نظرتهم للإنسان ف " الفيلسوف الوجودي يعلن أن الإنسان قلق.." (3)، هذا القلق جاء من الفلسفة التي يرى فيها "هنترميد" أنها متشائمة أحيانا(4)، وقد طغى الاهتمام بالوجود الحاضر، والكيان الواقعي على الماهيات، أو جوهر الأشياء انطلاقا من نزعة فكرية وجودية.

فالتناقض، والخلط، بين الزمان، والأبدية يتأتى من جراء عجز العقل، في العصور السابقة عن تناول المتصل اللا متناهي؛ مما جعل قدمه تزل في الحدود اللاعقلانية؛ ليخلط بين اللانهائية الميتافيزيقية الكيفية للأبدية، وبين اللانهائية الفيزيقية الكمية

---

(1) سورة البقرة، الآية154.

(2) خليل، خليل أحمد. 1982م. السارترية تهافت الأخلاق والسياسية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط2، ص44.

(3) سارتر، جان بول. 1950م. الوجودية فلسفة إنسانية، ت: حنا دميان، دار بيروت للطباعة والنشر، ص20.

(4) ينظر: خليفات. فلسفة سارتر في الأخلاق والسياسة، ص53.

للزمـان الطبيعـي، وظـل هـذا الخلـط يعرقـل نمـو التفكيـر، فـي إشـكالية الزمـان، حتـى تطورت الرياضيات البحتة في العصور الحديثة، ونما حساب اللامتناهي بفضل علماء كثيرين، نذكر منهم "جورج كانتور" (G.cantor1845-1918م)، فأمكن معالجة لا تناهي الزمان كما نعالج أي متصل لا متناه بصورة رياضية لأقصى الحدود، بلا خلط، ولا اضـطراب، تغمـض معـه المفـاهيم، وتغيـب الحـدود بـين العقلانيـة، والـلا عقلانيـة، وبالتسلح بهذا الإنجاز الحديث يمكن أن نستوعب مقولات " نيقولا بيرد يائيف"، بشغفه الوجـودي التـواق، إلـى الفـرار مـن أطـر الزمـان الفيزيقـي العقلانـي، إلـى آفـاق الزمـان اللاعقلاني الممنوحة بسخاء في الأبدية[1].

يقول "بيرد يائيف": "تتعارض فكرة الأبدية، مع كابوس الزمان النهائي، واللانهائي، على السواء، فهناك نوعان من التناهي أحدهما كمي، والآخر كيفي: اللاتناهي الكمي فـان، لكنـه يؤكـد وجـود الزمـان اللامتنـاهي، واللامتنـاهي الكيفـي ينتـصر علـى المـوت، ويؤكد الطـابع اللامتنـاهي للزمان، والقدرة علـى معالجة شـر الزمـان، والأبدية هـي علـى وجـه الدقـة، هـذا اللاتنـاهي الكيفـي، وهـي وحـدها التـي تقـدم حـلا لتنـاقض الزمـان"[2]، ويقـول أيـضا:"العـالم الموضـوعي إذن هـو عـالم الزمـان الرياضـي،عالم اللامتنـاهي الرياضـي...هذا الزمان الذي نقيسه بالساعة يختلف كل الاختلاف، عن مصير الإنسان الـداخلي... بيد أن المصير الإنساني يتم التعبير عنـه، فـي العـالم الموضـوعي، بحيـث يـصبح عبـدا للزمـان الرياضـي المنقسم، والحيـاة الروحيـة وحـدها، هـي التـي يمكـن أن تتحرر حقا من الزمان العددي، فثنائية الزمان يمكن الكشف عنها بوضوح، في اللحظة الحاضـرة، ولهـذه اللحظـة دلالـة. إذا نظرنـا إليهـا بطـريقتين متبـاينتين تمامـا،أولا: أن اللحظـة جـزء دقيـق مـن الزمـان، فهـي صـغيرة مـن الناحيـة الرياضـية ولكنهـا منقـسمة بـدورها، ومتدرجـة فـي تيـار الزمـان بـين الماضـي والمستقبل، ثانيـا:هنـاك أيـضا اللحظـة الحاضـرة للزمـان فـوق العـددي غيـر المنقسم، اللحظـة التـي لا يمكـن أن تتحـل، إلـى الماضـي والمـستقبل، لحظـة الحاضـر الأبـدي التـي لا تنقـسم وهـي جـزء متكامـل مـع

(1) الخولي. الزمان في الفلسفة والعلم، ص66.

(2) بيـرد يـائيف، نيقـولا. 1982م. العزلـة والمجتمـع، ترجمـة فـؤاد كامـل عبـدالعزيز، مراجعـة علـي أدهم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ص142.

الأبدية"[1]. إن الإنسان برغم خضوعه للظروف غير الملائمة التي تعصف بوجوده.. بالرغم من ذلك الخضوع.. فهو رب أفعاله، وهو السيد المتحكم في تصميماته.. [2]، فقد حرص سارتر في كتاب (الوجود والعدم) على أن " يثبت للإنسان حريته، وأن يجعل منه خالقا، ومشرعاً لأفعاله، فالوجود يسبق الماهية، بمعنى أن الإنسان يوجد أولا ثم يعرف ماهيته بعد ذلك، فماهيته من خلقه، ولا وجود لما يسمى بالطبيعية الإنسانية " la nature humaine "، حتى وإن أدى ذلك إلى ذاتية الإنسان، هو مشروع يعيش لذاته " l homme est un project qui se vit subjectivement "، وماهية الإنسان تتحدد بما شرعه لنفسه.

إن شعر "درويش" ابتداء شعر مرتبط بالذات، بالجسد، بالتجربة الكيانية، في ارتباطها بالوجود..... فمن جدارية الشعر سيولد عقد التواصل، الذي يرسخ حضوره، ويرعى امتداده، تلك الصلة، والوشائجية المرتبطة بجدارية التاريخ، فقد نشا "درويش" الفلسطيني، بجوار اليهودي الإسرائيلي، ألم يعشق منذ البداية صبية يهودية صغيرة اسمها "ريتا"، وثمة ارتباط يجمع بين اليهودية، والإسلام ينطلق من جذر إبراهيمي يشترك في يمينية الكتابة (الكتابة من اليمين إلى اليسار)، وفي تقديس أماكن الصلاة، وفي التشدد في القيم وفي... ولزاما سيعلن الداخل الدرويشي، عن زمن خروجه الباطني، الذي يمثل الحاضر مهيجه وملهمه الأبرز، فهو يتوسط الزمانين الماضي، والمستقبل ويقطن منتصف الطريق ، بين الموت والحياة، وبين الإدراك والممات؛ ليؤكد "درويش" أن مشكلة الإنسان، هي مشكلة وجودية قبل أن تكون مشكلة قوت، أو.... ولتتعاقد الأسئلة الفيزيقية، والأنطولوجية في ارتباطهما، بالزمن، والوقت في زمن الابتلاء. وعلى الدوام كان الشعر، ولعصور طويلة قناة الاتصال المثالية، ولطالما كان الأداة الإعلامية، ولطالما كان مطيعا لتلبية نداء صوت التاريخ مهما بعد، وحيثما كان، لذا كان الحلم هو سؤال الوجود الدائم، المفضي إلى الذاكرة، في انفتاح مريع على وعي الشاعر بذاته، وحقيقة وجوده، وواقعه الإنساني، وقبل كل شيء على المكان،

---

(1) بيرد يائيف، العزلة والمجتمع، ص123-124.

(2) صبحي، سيد، مشكلة الحرية في رواية الطاعون، مجلة الآداب، ع3، آذار (مارس)، 1963، السنة11، ص74.

كفضاء حي يلملم شتات الروح، والجسد، ويوحد ما بين تعارضاتهما في لغة حميمة، وأليفة تصنعها القصيدة.. والزمن مرتبط بالإنسان، منذ طفولته، يتحسسه عبر مراحله الحياتية، ويسعى إلى الكشف عن ماهياته من خلال تساؤلاته.

وقد رافق الحلم القصائد الأولى لدرويش؛ لتتشكل مجموعة من السمات الجمالية، والدلالية اللافتة، لعل من أبرزها الملمح التسجيلي الوثائقي الذي يعنى بإبراز المشهد، والتقاطه بعفويته وبكارته، ومحاولة تثبيته في الزمن، كشاهد على لحظة تاريخية وإنسانية محددة. ونجد ذلك في بواكير أعماله الأولى (عصافير بلا أجنحة- أوراق الزيتون- آخر الليل) وغيرها.. مثلما يقول في ديوانه «أوراق الزيتون»:

«سجل..
أنا عربي
أنا اسم بلا لقب
صبور في بلاد كل ما فيها
يعيش بفورة الغضب
جذوري
قبل ميلاد الزمان رست
وقبل تفتح الحقب
وقبل السرو والزيتون
وقبل ترعرع العشب
أبي من أسرة المحراث لا من سادة نجب
وجدي كان فلاحا بلا حسب... ولا نسب
يعلمني شموخ الشمس قبل قراءة الكتب
وبيتي كوخ ناطور من الأعواد والقصب
فهل ترضيك منزلتي؟
أنا اسم بلا لقب..» (1)

---

(1) درويش، الديوان، أوراق الزيتون، ص36.

في استدعاء الشاعر لعناصر ومكونات الهوية الفلسطينية /العربية، والتي حتما تمثل اتجاها ضديا للآخر الإسرائيلي، فإنه يؤكد امتداد الهوية، واتساعها، وتنوعها، وبالتالي غناها، وحيويتها لما تملكه من علائقية تتقاطر في دوائر (القطرية، القومية، الإنسانية،)، فالإنسان الفلسطيني أثبت حضوره، وفعله عبر الزمان، والمكان مرتكز في كل ذلك، على إرث ثقافي ممتد، من الماضي، إلى الحاضر، ومن ثم إلى المستقبل.

هذا الإرث الذي يقف سدا منيعا إزاء محاولات الاستلاب، والتعرية، والمحو، والتزوير، والتجهيل، والتهويد، في محاولة لإذابة الهوية، وصهرها في المجموع؛ للتأسيس لحقائق مزعومة وادعاءات، وإن كان أصل الحقائق لا يتغير، أو يتبدل وإن تغير الفاعل، والفعل، وقد يجانبنا استخدام صيغة (الأنا) الصواب، حين نظن أن الشاعر يتحدث عن هوية فردية، لكن الأمر مغاير لذلك، "فدرويش" استطاع أن يعبر، ويقصد الجمعي دائما، وإن كانت الأنا هي ظاهر الكلام أحيانا، فهو يعبر عن الفلسطيني أيا كان (...أنا اسم بلا لقب ...).

فالحياة، وتعبيراتها، وكينونتها، وصيرورتها،، وسيرورتها، لا تتشكل بفرد واحد، وإنما من خلال المجموع. ويبقى "درويش" رغم اتساعه الثقافي، وبعد أفقه الإبداعي مستندا، إلى التاريخ يرتوي منه، ويعاود الزيارة، بشكل لا ينقطع، فما يقوم به أشبه بصلوات، وعبادات وطقوس؛ ليتقرب إلى الأرض/ ألام زلفى، فهو تاريخ حقيقي واقعي، مرتبط أساسا بالتعامل، مع الأرض إعمارا، بكل مظاهر الإعمار من فلاحة، وبناء، ووجود مادي، وهذا التاريخ لا ينظر إليه كحلقة منفصلة، في بناء الحاضر، أو المستقبل، بل إنها حلقات زنبركية مرتبطة تخلخل الواحدة منها الأخرى، وهذا الامتداد كان منذ الأزل؛ ليمتد إلى الحاضر، والمستقبل أيضا، فالصيرورة التاريخية يؤكدها "درويش" دون تردد، أو تشكك.(...على هذه الأرض سيدة الأرض، أم البدايات أم النهايات كانت تسمى فلسطين صارت تسمى فلسطين...)[1].

وهنا مقتضى الحال يكون مرتبطا بسلوك الأخر المحتل، فإذا أصر على احتلاله، فإن المقاومة ستكون المقابل، فقد ظل درويش وفيا لرؤيته الأولى، التي تجد في معاناته رسالة ذات وجه وجودي، رغم ما تختزنه، من مأساة، وحرمان، تنطلق من

(1) درويش، الديوان، ورد أقل، ص488.

عدمية الحاضر المعيش، على الأرض الفلسطينية، وخارجها، صورة واقعية ملموسة، تصوره لنا في إطاره الاجتماعي المبتذل، أو تصفه لنا في جوّه العائلي الاعتيادي، فتكشف عن عمق أهوائه ورذائله وشتى مظاهر نقصه.. [1]، فالأدب نشاط وجودي "…. يعالج نواحي الزمن، التي اعتبرت ذات مغزى في حياة الكائنات الإنسانية، وليس من قبيل المصادفة إذن أن الكتاب الوجوديين كانوا في غالبيتهم العظمى، رجال أدب لا خبراء في موضوع من الموضوعات "[2]، ولكن "درويشا" استطاع أن يضخ حرمانه في سياق يمس المعنى الإنساني بأشد الصيغ خصوصية في تشفير ذلك الحرمان، وتأويله؛ ليندمج سياقيا، في الثيمة الإنسانية الكبرى، وهو يطير في آفاق الأبدية؛ ليلوذ بالفرار من الثنائيات الضدية، التي تلاحقه، وتحاصره، وتقرب دنو اجله متخذا المعاني سبيلا. يقول الشاعر[3]:

أطير وليس لي هدف أخير)
(بحارة حولي ولا ميناء)
<<…..تتحلُّ الضمائر
كلها «هو»، في «أنا»، في «أنت ….«
…..كأني
عندما أتذكر النسيان تنقذ حاضري
لغتي. كأني حاضرٌ أبداً كأني
طائرٌ أبدا.كأني مذ عرفتك
أدمنت لغتي هشاشتها على عرباتك
البيضاء………. [4]

والشك يساور الشاعر ويفقده، أو يكاد يفقده حالة التوازن؛ التي تبقيه صامدا أمام جبروت الزمن /الموت، ولذلك فهو يبحث عن ولادة جديدة؛ تبعث الحياة في ركامه بل

---

(1) إبراهيم، الرواية الوجودية بين الفلسفة والأدب.
(2) ميرهوف، الزمن في الأدب، ص35.
(3) درويش، الجدارية، ص25، 27، 71.
(4) المرجع نفسه، ص61.

ركـام الكلمـات، التـي تؤمـل الـنفس بـولادة تترعـرع فـي ربـوع المـستقبل لا الأزل، أو الماضـي، والتي حتما تقتضي تحقيق وجود الشاعر قبالة الصمت/الموت، هذا القلق وعدم الاستقرار يبني الوجوديون عليه نظرتهم للإنسان فـ((الفيلسوف الوجودي يعلن أن الإنـسان قلـق..)) [1]، والـصراع قـائم فـي ذوات الـشاعر، ويحتـدم هـذا الـصراع؛ ليغـدو عنوانا لرهان الوجود في مرايا العدم؛ حيث يقين اللغة/ الوجود في المستقبل. ويتضح ذلك حينما يتبادل الماضي، والمستقبل لعب الأدوار، فيبقى المكان رغم خسارة الأرض، مـن أثـر النـشيد الملحمـي، والبقـاء المتـأتي لـيس مـن قـوة الـسلاح، أو الجيـوش، بـل إن البقاء هنا هو صيرورة الوجود المتناسخ إلى الأبد، رغم الخسارة:

الأرض عيد الخاسرين «ونحن منهم»
نحن من أثر النشيد الملحمي على المكان، كريشة النسر
العجوز خيامنا في الريح......... [2].

"ودرويـش" هو الكاشـف والرائـي، الذي يجـوب شـواهد المكـان يتنقل بـين الماضـي، والمستقبل، في رؤية وجودية غائمة وقاتمة، فهو يبحر في سماء المجاز؛ ليسمع همس الكلمات، وصدى المكان؛ ليعين ذاته المتشظية، على مقاومة سطوة الصمت /الموت، والشاعر يعيش لحظات القلق، والشك، التي تضعه في مأزق وجودي ينسل معه، إلـى ضـفاف الأبديـة، وسـبيله فـي ذلـك، وسـلاحه: رحلتـه اللغويـة، وإبحـاره فـي خطـوط الماضي، والمستقبل؛ لمواجهة الموت الذي يفرض حالة من الرهبة، التي تفضح خوفه من العدم:

ومثلما سار المسيح على البحيرة.................
سرت في رؤياي. لكنني نزلت عن
الصليب لأنني أخشى العلو ولا
أبشر بالقيامة .

ويقول[3]:

---

(1) سارتر، الوجودية فلسفة إنسانية، ص20.

(2) درويش، الجدارية، ص38-39.

(3) المرجع نفسه، ص54-55، 58، 93، 94، 100-101.

"أبشر بالقيامة. لم أغير غير إيقاعي
لأسمع نبض قلبي واضحاً. ...."
"هاهنا كنا وكانت نخلتان تحملان.........."
"..........فالمنظر
البحري والسور المدافع عن خسارتنا
ورائحة البخور تقول: ما زلنا هنا
حتى لو انفصل الزمان عن المكان"
"ولم تلد ولداً يجيئك ضارعاً: أبتي،
أحبك، وحدك المنفيّ ياملك
الملوك ولا مديح لصولجانك ...."
"هزمتك يا موت الفنون جميعها
هزمتك يا موت الأغاني في بلاد
الرافدين. مسلة المصريّ، مقبرة الفراعنة
النقوش على حجارة معبد هزمتك
وانتصرت وأفلت من كمائنك
الخلود............."

يعبر درويش عن غربته النفسية الوجودية، من خلال رؤية يشوبها القلق، والحيرة، وتتلبس بثنائيات مدمرة وتسافر في حدود الوجود، بين الماضي، والمستقبل، في حركة ربما يحق لنا أن نصفها بالهروبية؛ لتضع الشاعر على مشارف، وأعتاب الأبدية، والمطلق، كبديل عن راهن مؤرق؛ فكان بحثه عن دوائر البياض المعادلة، على الصعيد النفسي لحالة التحرر والخلاص. وتسيطر حالة التماهي، والزئبقية بين الماضي، والمستقبل، فراهنه = صفر، والزمان مدور، وحقائق الماضي هي نبؤات المستقبل. إن دفاع "درويش"عن وجوده، إنما هو دفاع عن حرية الفرد؛ لإشباع نزوة وشهوة الوجود /الحضور، وهذا يفسر ضياع الشاعر، والعيش، بلا هدف، ولا حتى رؤية مستقبلية لأعماله، وهو تجسيد أيضا، للعزلة التي عاشها "درويش"، وانزوائه بعيدا عن المزاولة الاجتماعية، والتعايش مع الآخرين. فالعزلة التي عاشها وراءها

حدس لانعلمه، فهو حدس يتضمن رموزا تلقاها عالمه الباطن، أهي نظرة التشاؤم، التي يختفي فيها سراب الأمل ؟ وهو الحال في أدبيات سارتر، التي تمتاز ((بكونها تكشف عن أبعاد اليأس الإنساني في الأزمات الوجودية الكبرى..)) [1]. فقد، (ذهب الإلزابيثيون في النصف الثاني من القرن السادس عشر أبعد من أفلاطون، في اعتقادهم أن الشعر يفتح بابا للحقيقة أبعد من حدود العقل، وكان ذلك نتاج أفلاطونية محدثة مسيحية ترى في الخيال صفة إلهية، ووسيلة لرأب الصدع، بين السماء، وعالم الطبيعة، الذي تسبب في السقوط)، ويقول[2]:

جئت قبل وجئت بعد أو كنت أو سأكون
........خذ غدي عني
وهات الأمس....."
.........لا أحد هنالك
في انتظاري، جئت قبل، وجئت
بعد فلم أجد أحداً يصدق ما
أرى أنا من رأى وأنا البعيد
أنا
وحدي أفتش شارد الخطوات عن
أبديتي....
"الواقعيٌ هو الخياليٌ الأكيد"
.... تركت الباب مفتوحاً
لأندلس الغنائيين واخترت الوقوف
على سياج اللوز والرمان أنفض
عن عباءة جديَ العالي خيوط
العنكبوت .وكان جيشاً أجنبياً يعبر
الطرق القديمة ذاتها ويقيس أبعاد

(1) خليل، السارترية تهافت الأخلاق والسياسية، ص35.
(2) درويش، الجدارية، ص18، 26، 44، 62-63، 82.

الزمان بآلة الحرب القديمة ذاتها............

من الجنة).

يتولد اليقين لدى درويش تتولد الثقة، التي تحرره، من راهن يحاول إقصاءه، والنيل منه، رؤية تغذي الامتداد الوجودي، وتروي عطشه، من خلال إعادة الثقة، بالأمس، والغد، أما الحاضر فليس للشاعر منه إلا الاسم، وأمام هذا التشتت، والضياع تبرز التساؤلات المضنية، التي تتولد نتيجة صورة مشوشة، وقلقة، وغير مترابطة العناصر، الأمر الذي أظنُّه مقصودا من الشاعر، والذي يخدم مسار الملحمة /الجدارية، وفكرة الوجود التي تبناها الشاعر، والمتجسدة من خلال القصيدة، في تغير المسار الزمني، لأحداث القصيدة، والذي يخدم الغرض نفسه، وبالتالي يُشوشُ على القارئ ترتيب زمن الأحداث، فالزمن على حد رأي (بول ريكور) يتم توظيفه للقضاء على سير منطقي، لأحداث السرد، فـ((الصراع ضد التمثيل الطولي للزمان، لا يستدعي بالضرورة أن يكون من نتائجه الوحيدة: تحويل السرد إلى (منطق)، بل قد يُعمق زمنه –أن التسلسل الزمني – أو تسجيل الوقت – لا يملك إلا معاكسا واحداً فقط آلا وهو لا تسلسل زمن القوانين، أو النماذج، إن المعاكس الحقيقي هو الزمن نفسه..)) [(1)]. وهذا ما يطلق عليه في البناء السردي ((النسق الزمني المتقطع، حيث تتقطع فيه الأزمنة في سيرها الهابط من الحاضر إلى الماضي، أو الصاعد من الحاضر إلى المستقبل، فيبدأ الراوي باستعمال الزمن الهابط، ثم لا يلبث أن يقطع الزمن الآنف الذكر، ليبدأ قصة جديدة.)[(2)]، يقول درويش[(3)]:

قلت للسجان عند الشاطئ الغربي

هل أنت ابن سجاني القديم؟

–نعم ؟

(1) تيرتن، بيتي. 1999م. باختين والزمان السردي الحديث، ترجمة: محمد درويش، مج36، الأقلام، ع6، 1999م.

(2) عزام، محمد. 2005م.شعرية الخطاب السردي، دراسة من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ص105.

(3) درويش، الجدارية، ص54، 55-56، 95.

–فأين أبوك؟

قال: أبي توفى من سنين .

أصيب بالإحباط من سأم الحراسة.

ثم أورثني مهمته ومهنته، وأوصاني

بأن أحمي المدينة من نشيدك ....

..........ألديك وقت لاختبار

قصيدتي. لا ليس هذا الشأن

شأنك. أنت مسئولٌ عن الطيني في

البشري لا عن فعله أو قوله "

.........قد يكون «الآن» أبعد.

قد يكون الأمس أقرب. والغد الماضي.

ولكني أشَّدُ «الآن» من يده ليعبر

قربي التاريخ لا الزمن المدور

مثل فوضى الماعز الجبل

أما الذي له فهو: الماضي، والمستقبل:

ما كان لي: أمسي، وما سيكون لي

غديَ البعيدُ، وعودة الروح الشريدِ

كأنَّ شيئاً لم يَكنُ

وكأنَّ شيئاً لم يكن

جرحٌ طفيفٌ في ذراع الحاضر العبثي. ...

والتاريخُ يسخر من ضحاياه ُ

ومن أبطاله. ...

يلقي عليهم نظرةٌ ويمرُ ....

هذا البحرُ لي

هذا الهواءُ الرَّطْبُ لي

واسمي –

وإن أخطأتُ لفظ اسمي على التابوت–
لي.
أَما أَنا – وقد امتلأتُ
بكُلِّ أَسباب الرحيل –
فلستُ لي.
أَنا لَستُ لي.
أَنا لَستُ لي [1]...

إنه امتلاك المجاز، واليقين، في عين الوقت،الذي ينوس بين الماضي، والمستقبل (لي أمسي ولي غدي البعيد) لذلك فإن الشاعر يعتد برحيله الوجودي؛ لمجابهة الحاضر؛ فيختار الحضور في الغياب، وحتما أن الحضور في اللحظة الراهنة الحاضرة، هو الإقرار بالعدم؛ لذلك كانت الهجرة القسرية إلى تخوم الأبدية،هناك حيث يرقب الشاعر ذاته، ووطنه، ويخاطب أمته، ويلامس ضمير الإنسانية؛ ليستشف وجوده، ويحقق حضوره، وقد تقطعت به سبل الوجود المادي؛ ليبرح اللغة متكأ، وزادا، وموئلا. ومما سبق أستطيع القول: إن " درويشا " بشكِّه، وقلقه، وطفو عامل التشاؤم يكون قد أقترب من الفكر الوجودي، إن لم أقل أنه حمل أساسا هذا الفكر؛ من خلال أفعاله وأحداث حياته. (واسمي – وإن أخطأتُ لفظ اسمي على التابوت – لي) صورة ربما تشير خطأ،إلى المكان، بوصفه انعكاسا للعدم لتتسلل العدمية إلى التابوت، فحتى التابوت ليس تابوته؛ فهو مكان ليس مكانه؛ إذ لا يقع فيه درويش، على نفسه الغريبة؛ لذلك ينعكس خطأ المكان خطأ في نطق الاسم لتجديد المعنى، في دلالته المتصلة بالغربة، والوحدة، والبعد، في الحاضر، وحتى بعد موته، وحتما أن الصراع الوجودي، هو صراع على ذاكرة المكان ليغدو نشيدا جماعيا ختاميا، ولازمة اقتضائية كون الشاعر، بين الوجود والعدم، ويعيد صياغة الموقف، على نحو يضمن هويته، ووجوده. "لديّ ما يكفي من الماضي/ وينقصني غدٌ../ سأسيرُ في الدرب القديم على/ خطايَ، على هواء البحر.../ هذا البحر لي/ هذا الهواء الرطب لي/ هذا الرصيف وما عليه/ من خطايَ، وسائلي المنوي... لي/ ومحطة الباص القديمة لي.. ولي/ شبحي

---

(1) درويش، الجدارية، ص104–105.

وصاحبه، وآنية النحاس/ وآية الكرسي، والمفتاح لي/والبابُ والحراس والأجراس لي/ لي حذوة الفرس التي طارت/ عن الأسوار.. لي/ ما كان لي، وقصاصة الورق التي/ انتُزعتْ من الإنجيل لي/ والملحُ من أثر الدموع على/ جدار البيت لي.." [1]. وليس خافيا أن الشاعر، قد أورد جملة من مصطلحات الزمن، أو ما يومئ إليه ضمنيا فتأتى له التكثيف المُفضي، إلى إحداث إثارات بصرية تستكشَف بمجرد معاينة مواقعه الرسمية في الخطاب الشعري، وهو يتكاثف بإحكام، وتنوع، إلى جانب الكثافة المكانية، كما يثبت ذلك سياق هذا المجتزآت، وأمره يرجع إلى قدرة المبدع، على تكثيف مصطلحات الزمن؛ للدلالة على مواطن الحركات، في المكان، التي يقوم بها أشخاص القصيدة، أو هي مسرودة لأحداث الماضي، ويستدل عليه بمساوقة الفعل للزمن وهذا ما نجده في القصيدة. فالقارئ للقصيدة ينشغل، في ربط تسلسل الأحداث، لما يعتور القصيدة من ضياع، وتشتت في خطها الزمني، ولكن القراءة المتأنية تعيد للقارئ هذا التسلسل، ولا يعدُّ منطقيا البحث عن صعوبة عند القاريء، وهو يمسك بترتيب الأحداث، ولنا أن نتساءل السؤال ذاته الذي طرحه (جان بول سارتر)، في مقال كتبه سنة 1939م (ما الذي دفع فوكنر)، إلى تحطيم الزمان في روايته؛ ليرتب جزئياتها ترتيباً مشوشاً) [2]، وأظنه الموقف ذاته، الذي يفرض على الشاعر نوعا، من المواجهة بين الذات، والوجود، وبالتالي التمرد عليه؛ لأن المفارقة تبدو للشاعر أشد ما تكون حدة، وهي تنعكس بدورها على نفسه؛ فتسبب للذات عذابا مضنيا، ومن ثم تفهم ثورة الشاعر المعاصر على الكون، فهو المصدر الحقيقي لحزنه، أو هو المسبب له، وبمنطق أولي يستطيع الشاعر، أن يدرك أنه جزء من هذا الكون، وأنه إنما يتحرك في إطار نظامه الخاص، وأن الظواهر التي تتكشف له فيه، لا بد أن تشمله هو كذلك، شاء ذلك أم لم يشأ. فإذا وقعت المفارقة، فيما يعاين، من ظواهر الوجود، ألا يمكن أن تشمل هذه المفارقة وجوده نفسه ؟. إن مجرد هذا الاحتمال – وهو أكثر من مجرد احتمال – كفيل أن يؤرقه ويجلب له التعاسة[3].

---

(1) درويش، الجدارية، ص101–102.

(2) تيرتن، باختين والزمان السردي الحديث، ص39–40.

(3) إسماعيل، الشعر العربي المعاصر: قضاياه، وظواهره الفنية، والمعنوية، ص310.

4.4 الزمن والنزوع الصوفي:

ويقصد بالتصوف في الاصطلاح : تلك التجربة الروحانية الوجدانية، التي يعيشها السالك المسافر، إلى ملكوت الحضرة الإلهية، و الذات الربانية، من أجل اللقاء بها وصالا، وعشقا، ويمكن تعريفه كذلك بأنه: تحلية، وتخلية، وتجل، ويمكن القول أيضا، بأن التصوف هو محبة الله والفناء فيه، والاتحاد به؛ كشفا وتجليا من أجل الانتشاء بالأنوار الربانية، والتمتع بالحضرة القدسية.

لذا فإنهم نظروا إلى الوقت بوصفه: العبد(1)، في زمان الحال(2)، أي عندما يتصل وارد من الحق بقلبه، ويجعل سره مجتمعا فيه، بحيث لا يذكر في كشفه الماضي، ولا المستقبل(3)، فالصوفي يتكلم، من حيث وقته، ويجيب من حيث حاله، ويشير من حيث وجده(4)، وفي الفلسفات القديمة نجد أن هذه المحاولات، التي سعت إلى استبعاد الزمن من التفسير الوجودي كان أصحابها متأثرين، من غير شك أما بنزعة صوفية أسطورية، كما هو الحال لدى أفلاطون، وأفلوطين، وأوغسطين، أو بنزعة عقلية، تجريدية تصورية، كما نجدها خصوصا عند أرسطو(5)، ويشير القاشانى (ت 735هـ)، إلى أن ما حضر العبد في الحال، إن كان من تصريف الحق، فعلى العبد الرضا، والاستسلام، وإن كان مما يتعلق بكسبه، فليلّزم ما أهمه فيه، بعيدا عن الماضي، والمستقبل، فإن تدارك الماضي تضييع للوقت الحاضر، كذلك الفكر فيما يستقبل، فمسعاه ألا يبلغه، وقد فاته الوقت؛ ولهذا قال أهل التحقيق: "الصوفي ابن الوقت "، أي إنه مشتغل بما هو أولى به، في الحال؛ لذلك نجد القص الصوفي يحفل، بقيم وظائفية

---

(1) الجرجاني، علي بن محمد، (1357هـ/ 1938م). التعريفات، ط. البابى الحلبي بالقاهرة، ص227.

(2) ابن عربي. (1357هـ/1938م). رسالة في اصطلاحات الصوفية (ضمن التعريفات للجرجاني)، ط. البابى الحلبي بالقاهرة، ص234. الجرجاني، التعريفات، ص227.

(3) أبو نصر السراج، اللمع في تاريخ التصوف الإسلامي، ص107.

(4) ميرهوف، الزمن في الأدب، ص89.

(5) القاشانى، كمال الدين عبدالرزاق. 1981م. اصطلاحات الصوفية، تحقيق وتعليق: محمد كمال جعفر، الهيئة المصرية العامة للكتاب بمصر، ص53.

محددة، كتأطير تجربة ذاتية، أو مروية، يراد بثها إلى المريدين والسالكين؛ بغية إرشادهم إلى الطريق الصوفي. أما أبو على الدقاق، فيشير إلى أن الوقت عند الصوفية، ما كان هو الغالب: إن كنت بالدنيا، فوقتك الدنيا، وإن كنت بالعقبى فوقتك العقبى، وإن كنت بالسرور، فوقتك السرور، وإن كنت بالحزن فوقتك الحزن، فقد تضمنت قيمهم الوظائفية مضامين أخلاقية تستبطن الوعي الإنساني؛ لكي تتم له أسباب الوصول إلى الحق تعالى، فيدرك الحقائق بلا واسطة، بل إلهاما. وقد يريدون بالوقت: ما يصادف الصوفي من تصريف الحق له دون ما يختاره لنفسه، ويقولون: "فلان بحكم الوقت "، أي أنه مستسلم، لما يبدو له من الغيب، من غير اختيار له. وهذا فيما ليس لله تعالى عليه فيه أمر، أو اقتضاء بحق الشرع؛ لأن التضييع لما أمر به، وإحالة الأمر فيه على التقدير، وترك المبالاة بما يحصل منه من التقصير، خروج عن روح الدين .   فنجد الرؤى، والمنامات ذات الطابع الفلسفي الأخلاقي العرفاني، حيث يصف فيها الصوفي – حقيقة، أو تخيلا – تجربة وقعت له. ويشيرأهل الصوفية كذلك إلى أن" الوقت سيف "، أي كما أن السيف قاطع، فالوقت غالب بما يمضيه الحق، وقيل: "السيف ليّن مسّه، قاطع حدّه "، فمن لاينه سلم، ومن خاشنه اصطلم، كذلك الوقت بمفهوم الصوفية: من استسلم لحكمه نجا، ومن عارضه انتكس، وتردّى، وقيل أيضا: من ساعده الوقت، فالوقت له وقت، ومن ناكده الوقت فعليه مقت، وسمع القشيرى أبا علي الدقاق، يقول: "الوقت مبرد يسحقك، ولا يمحقك " أي: يأخذ من العبد، دون أن يمحوه بالكلية. ويرى القشيرى أن الكيس هو من كان بحكم وقته:

أ. إن كان وقته الصحو، فقيامه بالشريعة.

ب. وإن كان وقته المحو، فالغالب عليه أحكام الحقيقة[1].

لقد قدمت الفلسفة الثابتة فكرة ثنائية الجسد، والنفس، بنصها على: " إن النفس جوهر، أي كيان منفصل، ومستقل عن البدن المتغير باستمرار، والهوية، والوحدة، والبساطة، و يمكن إطلاقها على الذات،أو النفس كون هذه الأخيرة جوهرا "[2]، بل وذهب أصحاب هذا المذهب، إلى التفضيل بين آنات الزمن الثلاثة، فجعلوا اهتمامهم

(1) القشيري، الرسالة القشيرية، ص53.

(2) ميرهوف، الزمان في الأدب، ص37.

منصبا على الحاضر، فالسعادة وفق منظور سقراط: " ليست بعيدة عنا لكنها، في السرور الحالي الوقتي، أي في حركة الشعور الحاضر، فلانهتمن بالمستقبل لكونه ليس ملكنا "(1)، ويرى علماء الصوفية : أن الخلق تتفاوت قدراتهم، وأحوالهم في مسألة "الوقت "، وهم يصرحون بأنهم يعيشون في الوقت سرورا مع الحق، فإذا انشغل الواحد منهم بالغد، أو قلب التفكير في الأمس، حجب عن الوقت، والحجاب تشتت. ويقول أبو سعيد الخراز: " لا تشغل وقتك العزيز، إلا بأعز الأشياء، وأعز أشياء العبد شغله، بين الماضي، والمستقبل، ولهم في ذلك أسوة برسول الله – صلى الله عليه وسلم – حين عرض عليه في ليلة المعراج زينة ملك الأرض، والسماء، فلم ينظر إلى أي شيء؛ لقوله تعالى: [ما زاغ البصر وما طغى] (النجم 17)، لأنه كان عزيزا، ولا يشغل العزيز إلا بالعزيز، ولم يتجاوز ما أمر به. ويشير الهجويرى (ت465هـ)، إلى أن أوقات الموحد وقتان: أحدهما في حال الفقد، والثاني في حال الوجد، وفى كلا الوقتين يكون الموحد مقهورا؛ لأنه في حال الوصل يكون وصله بالحق، وفى الفصل يكون فصله بالحق، ويحكى الجنيد: أنه رأى درويشا، في البادية يجلس تحت شجرة ذات شوك، وظل هكذا منذ اثنتي عشرة سنة ؛ لأنه كان يتوجع على وقت ضاع له في ذلك المكان، فمضى الجنيد إلى الحج، ودعا له، فاستجيبت دعوته، ومع هذا أصر الدرويش على البقاء، في نفس المكان الصعب، حتى يموت، ويخلط ترابه، بتراب ذلك الموضع، ويرفع رأسه يوم القيامة من هذا التراب، الذي صار محل أنسه وسروره(2). وقد اهتم الصوفيون بالتفريق، بين الوقت، والحال: فالحال هو الذي يرد على القلب، من غير تعمد، ولا اجتلاب، ومن شرطه أن يزول ويعقبه المثل(3)؛ فالحال وارد على الوقت، يزينه مثل الروح، والجسد، والوقت لا محالة يحتاج إلى الحال؛ لأن صفاء

(1) جمعة، مائدة أفلاطون، ص48.

(2) الهجويرى، أبو الحسن علي بن عثمان. (ت465هـ)(1395هـ/1975م). كشف المحجوب، دراسة وترجمة وتعليق: إسعاد عبدالهادي قنديل، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية بالقاهرة، ج2، ص614.

(3) القاشاني، رسالة في اصطلاحات الصوفية، ص234.

الوقت يكون بالحال، كذلك فإن الغفلة تجوز على صاحب الوقت، ولا تجوز على صاحب الحال[1].

وأخيرا فإن لدى الصوفية ما يسمى: "الوقت الدائم "، أو " الآن الدائم "[2]، وهم بهذا يشيرون إلى حقيقة الزمن، بالنسبة لله – عز وجل– حيث لا ينقسم الزمن هناك، ولا يتميز إلى ماض، وحاضر، ومستقبل.

وحينما يعالج الشاعر قصوره الأنطولوجي؛ بإعادته عناصر الكون، وخلق دينامية فاعلة، في ذاته المتعلقة بالكون على الدوام، يتأسس مفهوم الجمالية الشعرية، على مبدأ الإطلاق، وبذا فإننا أمام رؤية شاعرة محلقة تلتقط الجمال، ولا تغفل ما هو فني في سبيل تقديم ما هو أكثر من الفلسفة، والتاريخ[3]؛ لتتجاوز الإدراك بمحدودية قواه، والوصول، إلى معالم قارة تطل من عل، على مشاهد الرحيل الصوفي ليس بالدفوف، ومنافث البخور، بل بالكلمة الشاعرة؛ لتغدو القصيدة في بنائها المتجاوز: وطنا بديلا لوطن وفردوس مفقود فهو: " الحدس الخلاق، وقد صار غريزة، غير مبالية، ولا مكترثة بل شاعرة بنفسها فقط، وقادرة على تأمل موضوعها، وتوسيعه إلى ما لا نهاية "[4]، والوصول بالتالي إلى: حالة النشوة (السكر الصوفي)؛ لتشكيل مساحة الرؤيا (vision)، في اقتحام لظاهر الجمال؛ لصياغة الحلم / واقع الرحيل / وحلم العودة، ولكن عبر بوابة الفناء الصوفي، فالجمالية الشعرية هي المطية التي يمتطيها الشاعر؛ ليبلغ مداه الإنساني المأمول، ذلك أن الشعر وحده، من يبقى بعد أن يعلن الحاضر إفلاسه، ويصبح مدانا بشتى صوره؛ ليكون الخلاص الجمالي،هو ما يعني درويش:" على الشاعر أن يحقق جماليته، وإذا كانت هذه الجمالية كبيرة، أعطت مداها للوطن، وإذا كانت ضيقة، ضاق بها الوطن، الوطن لا ينحصر في حرفيته، وموضوعه، فبالشعر وجمالية الشعر ينفتح على المدى الإنساني "[5]؛ لتصبح الجمالية هنا تقنية

---

(1) الهجويري، كشف المحجوب، ج2، ص615.

(2) القاشاني، اصطلاحات الصوفية، ص54.

(3) عيسى، حسن أحمد. 1979م. الإبداع في الفن والعلم، سلسلة عالم المعرفة، ص62.

(4) أرسطو: فن الشعر، ص114.

(5) بيضون، حوار مع محمود درويش، ص83-84.

مهمة من تقنيات الزمن يتنكبها الشاعر في عبوره نحو الفناء واللا تناهي. من هنا كانت الصوفية المبتغاة، لا تعني " الانفصال عن الواقع – وإنما هي انفصال عن ظاهره المباشر، من اجل الاتصال بعمقه الكلي، والغوص في أبعاده الداخلية، ولعل قارئ "درويش"، سيلحظ دون عناء أن شعر القضية الفلسطينية، قد دخل دائرة الإنسانية، هذه الدائرة التي تتلاطم على جنباتها معاناة الإنسان أنى كان، في مواجهة مع المصير الوجودي، وقد بدا عاريا من كل شيء، وهو يصارع الموت، الذي لا راد له، إلا الكلمة الشاعرة الفاعلة – بحسب درويش – . إنها النظرة التي تتجاوز جدارية الصمت؛ لتصنع بدلا منها افقا جديدا؛ للنظر إلى ما وراء الأشياء، وتعطيه المعنى الحقيقي، على خارطة المجاز الإنسانية . يقول درويش:

أرى ما أريد من الليل.... إني أرى
نهايات هذا الممر الطويل على باب إحدى المدن
سأرمي مفكرتي في مقاهي الرصيف. سأجلس هذا الغياب
على مقعد فوق إحدى السفن[1].

سنشهد هذا التحقق والاكتمال الجمعي، بل الفناء الجمعي باستخدام ضمير الجماعة " عادوا...." المفضي كما المأمول، إلى التحديق في المرايا، التي ستستعيد الصورة التي فقدت أركانها، في محاولة لإعادة النبض إلى أوردتها، وقد أصابها ما أصابها، وسنشهد أيضا تلك الصورة الدائرية (المدورة)، للزمن إذ إن العودة هي بمجرد انقضاء مسافة النفق، فنقطة النهاية، هي نقطة البدء، التي ستستغرق زمنا ربما هو أطول من الزمن المنقضي لقطع النفق، فهل هو انتهاء عقد الرحيل؛ ليصار إلى الرحيل العكسي باتجاه الوطن – أظن ذلك –، ولكن مدى التساوق مع الامتداد الزمني، لم يكتمل بعد:

عادوا.................
من آخر النفق الطويل إلى مراياهم....... وعادوا[2]

---

(1) درويش، الديوان، أرى ما أريد، ص513.

(2) أرى ما أريد، الديوان، ص526.

إنـه حلـم العـودة بمـا يمثلـه الحلـم بوصـفه اليقظـة الـصادقة واللحظـة الفريـدة التـي لا نكون فيها لعبة في يد الأوهام، وفيها وحدها نتعمق في معرفة طبيعتنا [1]، ويأخذنا هذا الإيقاع السردي عبر أحداث مضت، وواقع آني، وأحداث ستأتي، في تواشج محكم بين السردي والشعري؛ لتصبح القصيدة حاضرا يكثف ماضيه، ومستقبله، وعلى بعد مسافة مـن الـنص نـستطيع أن نـشتم رائحـة الانكـسار، والخيبـة. هل أصـبحت القـضية تثقـل كاهل الـنص شـعرا وفكـرا..؟ ألـيس الـشعر أفقـا مفتوحـا وأمـلا فـي " المابعـد" ؟ وحـين يصطدم الفكر بالباب المسدود، ويدخل حيز اللا جدوى، فهل تقوى القصيدة على حمل القـضية؟ وإلـى متـى سـتتحمل شـعرية القـصيدة تآكـل الحلـم ؟ حيـث يعجـز الفكـر عـن التحليـق أبعـد مـن حقيقـة يلمـسها بيديـه. حتـى العـودة للخلـف، كترياق ضـد المـوت، والنسيان تصبح مسيجة بواقع مأساوي يتجاوزه الشعر بمجازاته، ويلمسه الفكر بأدوات تشريحية جارحـة. ونلحظ المكان الذي تشكل عن طريـق اللغـة، التـي تمتلك بـدورها طبيعة مزدوجة.

ومجـددا نحـن علـى موعـد مـع البنـاء الـدائري للـزمن، وهـو يختـارخط سيره، والـشاعر هنـا ينطلـق مـن مقـولات أصـحاب الفلـسفة الثابتـة، الـذين ينظـرون إلـى الـزمن نظـرة موضـوعية، مـن خـلال إيمـانهم بفكـرة الـزمن الـدائري؛ حيث جعلـوا مقياسـه مقـدار النقلـة الدائرية[2]، وقد جاءت هذه النظرة إيمانا بمحدودية الحياة وتناهيها؛ لذا قدموا فكرة ثنائيـة الجسد والنفس. يقول الشاعر:

وكانوا يعرفون طريقهم حتى نهايته وكانوا يحلمون
جاؤوا من الغد نحو حاضرهم.... وكانوا يعرفون
ما سوف يحدث للاغاني في حناجرهم... وكانوا يحلمون
بقرنفل البيت الجديد على سياج البيت كانوا يعرفون
ما سوف يحدث للصقور إذا استقرت في القصور ويحلمون[3]

---

(1) هلال، الرومانتيكية، ص99.
(2) بدوي، الزمان الوجودي، ص53.
(3) درويش، الديوان، مأساة النرجس.

وأمام هذا الواقع العاصف تتعثر خطى المريد، وإرادته في سبيل المراد/الصعود، ويبقى النشيد هو الملاذ الآتي، من زمن النبوءة؛ ليصطحب الذات في رحلة الصعود، والهبوط رحلة الفناء، في الفناء الصوفي، يقدم فيها الشاعر رحلات صوفية وجدانية، يقوم بها الشاعر السالك المسافر، بعروجه في السماء، وهو في حالة سكر وانتشاء، ولا يعود إلى وعيه إلا مع فترة الصحو، ويقظة اللقاء والوصال، ويتبنى الشاعر في أبياته الشعرية نظرية الفناء، في الذات الربانية على غرار الشعراء الصوفيين، ويكون الفناء عن طريق تجرد النفس عن رغباتها، وقمعها لشهواتها،، وانمحاء إرادتها، والفناء في الذات الإلهية، كما في الأسطر الشعرية التالية:

يا نشيد، خذ العناصر كلها
واصعد بنا
سفحا فسفحا
واهبط الوديان–
هيا يا نشيد
فانت ادرى بالمكان
وأنت ادرى بالزمان
وقوة الاشياء فينا
يا نشيد خذ العناصر كلها
واصعد بنا دهرا فدهرا
كي نرى من سيرة الانسان ما سيعيدنا
من رحلة العبث الطويل الى المكان مكاننا[1]

في السطرين الأخيرين سنجد الارتداد الدائري، الذي يتنقل في عواصم الترحال الصوفي الثلاثة: المعرفة، الحلم،الرجوع، ويعد "ذو النون المصري" أول من تحدث عن الأحوال، والمقامات الصوفية، إلى جانب "السري السقطي"، وهو حسب شوقي ضيف:" الأب الحقيقي للتصوف، هو أول من تكلم عن المعرفة الصوفية فارقا بينها، وبين المعرفة العلمية، والفلسفية، التي تقوم على الفكر والمنطق، على حين تقوم المعرفة

(1) درويش، الديوان، مأساة النرجس، ص527.

الصوفية، على القلب، والكشف والمشاهدة، فهي معرفة باطنة تقوم على الإدراك الحدسي، ولها أحوال ومقامات"(1). يقول درويش:

يعرفون، ويحلمون، ويرجعون، ويحلمون ويعرفون.
ويرجعون ويحلمون، ويحلمون ويرجعون(2)

إن الوجود الذي يصطنعه الشاعر يستمد كينونته، من وطن قوامه الكلمات، وهو بالتالي كون أصغر مقابل الكون الأكبر، الذي أبدعه الخالق – عز وجل – والشاعر هو ضابط الإيقاع، الذي يتصرف بنواميس كونه المبتدع، وكأننا نتكلم عن فكرة الحلول، بيد أن درويش يسقط في فكرة الحلول هذه، والتي تعني: حلول اللاهوت في الناسوت، وتذكرنا هذه الفكرة الصوفية بالمعتقد المسيحي، الذي يؤكد الطبيعة الثنائية للمسيح. وقد أودت هذه الفكرة بالحلاج إلى الصلب والإعدام، حينما خرج إلى الناس، وهو يقول: أنا الله، أو أنا الحق، وما في جبتي إلا الله، أما ابن عربي فيقول بوحدة الوجود الناتجة عن تجاوز ثنائية الوجود: وجود الله، ووجود الكون، فعن طريق امتزاجهما في بوتقة عرفانية واحدة؛ تتحقق الوحدة الوجودية، بين العارف، والذات الربانية، كما يؤمن ابن عربي بتعدد الأديان، مادامت تنصب كلها على محبة الله، واستجلاء ملكوته روحانيا. درويش إذن هو من يضع شروط الكينونة للإنسان الراحل " هكذا في الخيال الخلاق، وهو المكان المتبادل، مكان التقاطع بين المحسوس، واللامحسوس، يختصر العالم الأكبر، أي الكون كله في العالم الأصغر – الإنسان"(3)، سنجد صدى لذلك، حينما ندنو من تقنية العبور الصوفي، التي ينتهجها درويش، وهو يلتقط الصور، من المنفى / مكان الخروج، باتجاه العودة في " قصيدة الهدهد"؛ ليتشكل ثالوث شعري باندغام المشهدين السابقين، مع المشهد الذي طرحته قصيدة (ورد أقل) القصيدة الديوان، يقول درويش (في قصيدة الهدهد):

قال: اتركوا أجسادكم كي تتبعوني واتركوا الأرض– السراب
كي تتبعوني واتركوا أسماءكم لا تسألوني عن جواب

---

(1) ضيف، شوقي. العصر العباسي الثاني، دار المعارف، مصر، ط2، ص113–114.
(2) درويش، الديوان، مأساة النرجس، ص539.
(3) السلمي، أبو عبدالرحمن. 1960م. طبقات الصوفية، طبعة ليدن، ص141.

إن الجواب هو الطريق ولا طريق سوى التلاشي في الضباب[1]

الهدهد/ درويش هو الكاشف والرائي، فجماعة الراحلين يولون الوجوه صوبه متسائلين، و يريدون جوابا، ويأتي الجواب المختزل، فيحدد الهدهد/درويش معالم الطريق حيث التلاشي، والفناء، في اتحاد بالمطلق، الذي لا يعترف، بحدود الزمان، أو المكان، وإن كان درويش، لا يستتبع خطى مراحل الفناء الصوفي، على ترتيبها إلا أنه يتنكبها؛ ليواصل ارتحاله الصوفي؛ ليصل إلى نهاية الطريق الطويل الطويل – على حد تعبير درويش – . سنجد تردد مراحل الفناء الصوفي، والتي يعيد درويش تشكيلها، وبناءها، وهي على الترتيب، بالنحو الآتي:

1. لا هو إلا هو /المكاشفة /علم اليقين

2. لا أنت إلا أنت/المشاهدة /عين اليقين

3. لا أنا إلا أنا /التجلي /حق اليقين[2]

إن هدهد درويش يقوم بوظيفة رؤيوية جماعية، تقرأ الجماعة فيها مستقبلها. وهو يتميز بخصائص التكثيف، أي ضم رموز عديدة في رمزٍ واحدٍ، و(الإزاحة) بمعنى صب المغزى الكامن في الكل، والمبالغة في التعيين، عدّة مغازٍ مختلفة تماما تركز على عنصر واحد،، بحيث يحمل أكثر من دلالة، تقترب لغته من لغة الحلم، وسِياق هذه اللغة الحلمية هو سياق صوفي, تمتصها لغة درويش وتحولها:

قلنا له:لسنا طيورا، قال:لن تصلوا إليه، الكل له والكل فيه
وهو في الكل، ابحثوا عنه لكي تجدوه فيه، فهو فيه...
يا هدهد الأسرار،جاهد كي نشاهد في الحبيب حبيبنا
هي رحلة أبدية للبحث عن صفة الذي ليست له
صفة، هو الموصوف خارج وصفنا وصفاته.
لا تنتهي طرقي إلى أبوابها...طارت أناي(فلا أنا إلا أنا)..
ماذا ترى...ماذا ترى في صورة الظِّل البعيد ؟

---

(1) درويش، الديوان، أرى ما أريد، ص543.

(2) السهرودي، عبدالقاهر بن عبدالله. 1966م. عوارف المعارف، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط1، ص527.

ظل صورته علينا فلنلحق كي نراه، فلا هوّ ' لا هوّ.

هنا تتفتح المصطلحات الصوفية، وتتكشف الأحوال في سياق لغوي صوفي؛ فلنا أن نجد: المجاهدة، المشاهدة، الكشف، الرؤيا، في إعادة إنتاجية ينتهجها درويش، ضمن رؤيته التموزية القائمة على البعث، والإخصاب، تندمج فيه الذوات؛ لاستصراخ الانبعاث، والقيامة، في قصيدة أسطورة تنطلق بحس ملحمي هادر صوب طوق النجاة، في انبعاث حضاري يبدأ، من لحظة الفناء، في المطلق. يقول درويش:

" لا أنت إلا أنت " فاخطفنا إليك إذا أذنت...........

ويقول:

هي " لا تريد من الإله –الله إلا الله ".......خذنا

ويقول:

لا تنتهي طرقي إلى أبوابها...طارت أناي " فلا أنا إلا أنا......." [1]

تغنى الراحلون بفكرة الفناء والمحبة الإلهية، وهم سيعظون الله – عز وجل – في قلوبهم الذي يعمر بهواه، ولا يستطيع أن ينساه مادام أن الله – عز وجل – هو المستند والمعتمد، وتظل الرحلة في مسيرة العبور الصوفي، لتعاد الصورة على الدوام: طير، وهدهد، ومسير، ما يعادل على الصعيد الفلسطيني: شعبا، وأرضا، وقضية، حيث يختزل الطيران: المعرفة، والحلم والرجوع، متوسما أن يرث ارض الحكاية[2]:

طيري إذا يا طير في ساحات هذا القلب طيري

وتجمعي من حول هدهدنا، وطيري كي تطيري[3].

يحمل الهدهد زخما تراثيا، لا يخفى على أحد، فالمرجعية هنا،والمتعالي النصي تضعانا قبالة هدهد سليمان، الذي حمل الرسالة، بين بلقيس، وسليمان– عليه السلام – أما هدهد درويش فإنه بحد ذاته الرسالة، هو الحامل لعبء الرسالة، والنبي، والنبوءة[4]. والهدهد كرمز للفلسطينيين يحمل في ثناياه دلالتين مختلفتين، الأولى كما المعهود: أن

---

(1) درويش، الديوان، ص542.

(2) بيضون، حوار أجراه مع محمود درويش، ص161.

(3) المرجع نفسه.

(4) انظر: همو، عبدالمجيد. 1992م. بلقيس بين الحقيقة والأسطورة، دار معد، دمشق.

الهدهد هو طير مهاجر، لا يبحث عن موطن، على غرار عادة الطيور، التي تحن إلى موطنها، فالهدهد طير دائم الرحيل، يشيد عشه في أي بقعة حل فيها؛ ليتوازى ذلك على الصعيد الموضوعي، مع الفلسطيني في فترة ما بعد الرحيل الثالث، لذا فإن النظر إليه، هو من زاوية كونه الدليل في صحراء التيه، التي ترمز في شعر درويش إلى: حالة الترهل العام، و الضياع، التي وصل إليها المهجرون، ومن زاوية أخرى تطالعنا صورة الهدهد، في قصة نبي الله "سليمان" –عليه السلام– كما جاء في القص القرآني، فهو من نقل أخبار بلقيس ملكة سبأ لسليمان –عليه السلام– وبلقيس التي أجبرت أن تمنح ملكها، وعرشها، لسليمان –عليه السلام– كأنما تمثل الفلسطينيين، الذين أجبروا على أن يعتلي غيرهم ملكهم، فبلقيس الضحية، توازي ما لا قاه الفلسطينيون الضحايا، الذين باتت دماؤهم تشرب نخب انتصار في أقحاف جماجمهم، ولعل القصيدة، وهي تنحو منحى دائريا في علاقاتها الزمنية، فإنها شديدة الارتباط بقصيدتي "ورد أقل"، و"ومأساة النرجس"، فهي ترتبط برباط حلزوني، للزمن يجمع بين القصائد الثلاث "فالوجود الحلزوني الذي يبدو من الخارج، مركزاً متماسكاً، سوف لا يصل أبدا وجوده ذاته"[1]، ومع التوابع المتصاعدة الحلزونية [الزمن التصاعدي] تفرز الكتلة، وتصقل (مستندة على مقدمات في الذاكرة الجمعية، والمخيال الاجتماعي، وعبر تشغيل منظومة العقل من خلال فعاليات الفكر)، ما يمكن أن نسميه الزمن الثقافي، الذي يتداخل جدلياً مع حركة الكتلة؛ لتشكل هذه المكونات الزمن الاجتماعي، الذي يصف زمكانية حركة الكتلة الاجتماعية، والذي يَتَّصِفُ بدوره بالآليات النشيطة، للعامل الكمي التراكمي للكتلة، مع القفزات النوعية الواسمة، لمفاصل بارزة في الزمن الاجتماعي، فيمكن أن يتحرك أمامنا حينها، ما يمكن أن نسميه الزمن الملحمي، المختلف بمعناه وحركته عما قدمته لنا الثقافة المستغربة عن الملحمي[2]. هي الذاكرة إذن التي تسافر، في حقائب المسافرين إلى المكان واللامكان، في قلب لما تاسست عليه الذاكرة الجمعية، باعتبار الوطن هو المرجعية، أصبحت هذه الهوية مفتقدة في ظل حالة

(1) باشلار، جماليات المكان، ص338.

(2) درويش، الديوان، قمصان الزمن، ص56.

التشظي، ليغدو الوطن إزاء هذا التطور والتحول: وطنا يشيدونه في أي بقعة شاءوا، أن يتخذونها موطنا، يقول درويش:

لكن فينا هدهدا يملي على زيتونة المنفى بريده[1]، ولعل صدى البحث عن المرأة، صوت يتكرر عند درويش؛ بوصفها باعثة الخصب، ورمز الثبات، فيقول في "مأساة النرجس":

"..... لتلفت

الشعوب إلى بداية حربها: رجل

يفتش في البراري عن سكينته

ويسكن امرأة "[2].

ولعل ترحال درويش هو بحث عن وراثة: " ارض اللغة "، و" أرض الحكاية "؛ لذا فإن درويشا " المريد " في مأساة النرجس، و" الهدهد " في قصيدة الهدهد هو ذاته "المبشر" في ورد اقل :

.......سأبني لكم فوق صقف الصهيل

ثلاثين نافذة للكتابة فلتخرجوا من رحيل لكي تدخلوا في رحيل[3]

سيتحمل مع جماعته: عبء الأساطير في تصميم، على مواصلة المسير، رغم ما يعترض الطريق في سبيل إخراج الوحش من قصة السنديان:

نؤرخ أيامنا بفراش الحقول، هبطنا سلالم أيامنا

صعدنا على ما يغيب من السنديان. تركنا غيابا لأوهامنا

وسرنا إلى الشعر نسأله أن يجدد أرضا لإلهامنا

فسد علينا جهات الرياح، وصار هوية أصنامنا

سنكتب من أجل ألا نموت........سنكتب من أجل أحلامنا[4]

ويقول "راشد حسين"، وهو يهذي:

---

(1) درويش، الديوان، الهدهد.

(2) درويش، الديوان، مأساة النرجس.

(3) درويش، الديوان، ورد أقل، ص487.

(4) المصدر نفسه، ص510.

يهذي خارج الذكرى:أنا الحامل عبء الأرض،
والمنقذ من هذا الضلال.......... [1]

إنه مثل الفلاسفة، والأنبياء، يفكر، ويريد، أن ينقذ الآخرين من الضلال، وتلك هي مهمة الفلاسفة، والأنبياء.ويقول في موضع آخر وكأنه يعيد قول العارف " ما رأيت شيئا إلا رأيت الله فيه "[2]:

والحروب تعلمنا أن نرى صورة الله في كل شيء، وأن
نتحمل عبء الأساطير كي نخرج الوحش...
من قصة السنديان
....
من سيملأ فخارنا بعدنا ؟ من يغير أعداءنا عندما يعرفون
أننا صاعدون إلى التل كي نمدح الله........
في كائنات من السنديان[3]

وحتى في هروبه من الحسي، إلى المعنوي أو من الحب الإنساني (رجل –امرأة)، إلى الصوفي (عاشق– معشوقة)، فإن درويشا لا يتعدى حدود الواقع المعيش، وربما مرد ذلك أن درويشا ينتمي إلى مدرسة جديدة في الأدب،والفن، هي المدرسة الواقعية، ويمثلها شعراء موهوبون، في مصر، والسودان، ولبنان وسورية، والعراق، بالإضافة إلى شعراء الأرض المحتلة، والمقاومة الفلسطينية[4]. ولأن هذه المدرسة ثارت على قواعد الرومانسية، فقد جعلت من صور الشعر الجديد شيئا معبرا، عن مضمون الحياة الجديدة، وكانت ثورة في العروض، والمعاني، وأساليب البيان، وفي كافة ما يسميه طه حسين " أدوات الشعر "[5]. وفي الجدارية تستعاد الرحلة صوب عالم الموت، أو العالم

---

(1) درويش، الديوان، أعراس،الديوان، ص303أ.
(2) ابن عجيبة، 1988م. إيقاظ الهمم في شرح الحكم، المكتبة الثقافية، بيروت، ط1، ص296.
(3) درويش، الديوان، أرى ما أريد، (ق: هدنة مع المغول أما غابة السنديان)، ص523.
(4) موسى، منيف. 1985م. محمد الفيتوري شاعر الحس والوطنية والحب، ط1، دار الفكر اللبناني، بيروت، ص48.
(5) عوض، لويس. 1960م. دراسات في أدبنا الحديث، ط1، القاهرة، ص166.

الآخر، من غرفة المستشفى، في تأكيد على أن من ينتصر، ويقاوم، ويرتحل، إنما هي الروح/الروح الفلسطينية انطلاقا من الذات الفردية المتمثلة بدرويش، ونعيد باعتباره يكتب وصيته الأخيرة، أو معلقته في كسر واضح لطبيعة التعامل مع الزمن، وإذا كان الهدهد هو العراب، فيما سبق فإن جناح الحمامة هنا يعيدنا إلى زمن البدايات الأولى، هي العودة إذن، إلى لحظة النقاء الأولى، والتشكل الأول لجدارية الإنسانية :

ويحملني جناح حمامة بيضاء صوب
طفولة أخرى. ولم أحلم بأني
كنت أحلم. كل شيء واقعي.
كنت أعلم أنني ألقى بنفسي جانبا
وأطير (1)

ويغدو البياض منظومة من التجليات، التي تمتد، وتتساوق، مع رموز الحضور الأخرى، ويغدو أيضا حياة اخرى تنتظر درويش وتلح عليه، ليتشكل التصادم مع هذه التجليات، لكسب يمد أمد عمره، ويبعث فيه الحياة، والبعث من جديد، ومرة أخرى تطالعنا صورة القتل ضمن دائرة (القاتل – القتيل)، فيتشاكل بياض الجناح، مع أجواء ذلك المكان المغلق، الذي ألمح إليه درويش عندما أشار إلى اختفاء المرأة، في ممر بياضها، فوصف تجليات الانطلاق منه على النحو الآتي:

... وكل شيء أبيض،
البحر المعلق فوق سقف غمامة
بيضاء، واللاشيء أبيض في
سماء المطلق البيضاء، كنت ولم
أكن. فأنا وحيد في نواحي هذه
الأبدية البيضاء، جئت قبيل ميعادي
فلم يظهر ملاك واحد ليقول لي:
"ماذا فعلت هناك في الدنيا؟"
ولم أسمع هتاف الطيبين ولا

---

(1) الشيخ، الجدارية، ص9.

أنين الخاطئين، أنا وحيد في البياض
أنا وحيد[1].

لم يكن ارتحال درويش اعتياديا، فهو المسافر في الزمان، والمكان، والنفس، ولديه سفر خاص بها، فهو المسافر كالناس لكنه يقر " لا نصل إلى شيء، كأن السفر طريق الغيوم".

وتتعانق العلاقات تارة أخرى، وتدخل في علاقة احتواء تارة ثالثة، مانحة القصيدة حركتها، وتفاعلها، فهو عالم الموت، وعالم الحياة. فالبحر والمساء اللذان، يعليهما شعر درويش زرقة تجسد في كثير من الأحيان، حيوية الحياة، وصراعاتها يخفيهما اللون الأبيض تماما. وإذا كان هذا المحور يشير، إلى لحظة تؤكد طغيان الموت، وعبثية الدخول في صراع معه، فإن الصراع في الجدارية يأخذ في واقع الأمر: منحى آخر لا يقوم على تقابل الألوان، بقدر ما يتكئ على تقابل الإرادات. ومن المحير أن الذات تدخل عالم الفناء، ولكنها لا تذوب فيه، ولا تقتسم لمنطقة، بل تشعر لحظة دخوله أنها ينبغي أن تفارقه إلى عالم الإرادة، التي تجسد صيرورة الشاعر"[2]، هي اللحظة الفارقة إذن التي تمضي فيها القصيدة، عابرة فوق الشعرة الفاصلة، والواصلة بين الحياة والموت، وليس هناك تموضع في مكان محدد، حيث لا تفكير في البداية، أو النهاية، ليس هناك إلا طائر الموت الذي يلح على الشاعر، ويستحضره على هيئة " طائر الرخ " فهو من يحمل اللاوعي، إلى مكان غير معلوم هذا اللا وعي الذي يرقب المشهد، ولكنه لا يطيل المقام:

سوف أكون ما سأصير في
الفلك الأخير[3]

وتتجلى هذه الصيرورة في جملة شعرية تتكرر خمس مرات:

سأصير يوما ما أريد[1]

---

(1) الشيخ، الجدارية، ص10.
(2) الشيخ، خليل. مجلة نزوى (العدد الخامس والعشرون)، جدارية محمود درويش بين تحرير الذات ووعي التحرر منها.
(3) الشيخ، الجدارية، ص9-10.

التي تنتهي في المرة السادسة إلى:

سنكون يوما ما نريد[2]

ومنذ البداية كان الارتباط بالاسم : " هذا هو اسمك " هذا الارتباط، الذي يشد وثاق درويش بغيب لا يرى بنظرة صوفية متزهدة عن الدنيا، ومفاتنها، ودرويش – الدرويش هنا – يفتح آفاقا في الغيب تكشف حجاب الرؤيا؛ ليبلغ الرؤية الدرويشية المتصوفة، فهو الحالم، والرائي، والكاشف، وهذه الرحلة الاستكشافية الاستبطانية تحد الرؤية، وتغييبها لغير العارفين المريدين، فهي بحاجة إلى ارتقاء في مصافي الصوفية، وانقطاع للعلم، للغيب، هناك تتعانق الرؤى، وتتكاشف؛ ليسمو النشيد فوق جراح الحاضر، والالتقاء بلحظة العبور، عبور يمهد لرحيله عبر جمالية شعرية، وانغماس وجداني وجودي بصوت الشاعر الطائر، الذي لا يستقر على مكان، ولا يحده زمان؛ ليصنع من الأمس واليوم سفينة للعبور نحو الغد على جناح الحلم .

إنها روح الصوفي التي تطوف به في سرمدية تنتهي إلى اللا انتهاء، فهو لا يريد لهذه الرحلة أن تنتهي مثلما أراد، لقصيدته أن لا تنتهي أيضا، عودة مبطنة إلى التجربة الحلاجية الجسد المعذب في الوجود، في تعانق لرسالتي الشعر، والفلسفة، في تعبيرهما عن التجربة برؤيا تنطلق من العين؛ لتأسيس المتخيل، أساس كل شعر، وكل فكر

وأنا الغريب بكل ما أوتيت من
لغتي. ولو أخضعت عاطفتي بحرف
الضاد، تخضعني بحرف الباء عاطفتي"[3]

لذلك :

"كلما فتشت عن نفسي وجدت
الآخرين .وكلما فتشت عنهم لم
أجد فيهم سوى نفسي الغريبة "[4]

---

(1) الشيخ، الجدارية، ص13، 14، 15.
(2) المصدر نفسه، ص16.
(3) المصدر نفسه، ص22.
(4) المصدر نفسه، ص23.

لذا نجده يقف في وسط بيني، تلتحم فيه الرؤيا، والرؤية الخارجة، من رحم التجربة المعانقة، للحظة المواجهة، هروب إلى الخلف، وان شئت إلى الأمام، في انفلات واضح، لمنطق الأحداث، وخط سيرها، تسجل لحظة انفعالية مؤرقة، وسفر في الوجود انطلاقا من اللحظة، في تجربة كيانية وجودية أساسها الإنسان الفلسطيني، ولكن انطلاقا من تجربة حياتية كتبت في لحظة البين بين، هي برزخ بين الحياة، والموت، حيث تمتزج الذات مع الآخر امتزاجا يدخل الكلمة في جدلية فلسفية بلاغية، لا مكان لها إلا اللاوعي المنتج لإشعاعات دلالية مختلفة، حيث ينصهر الحضور، والغياب، في بوتقة تكاملية تضيع بينهما الفوارق الفطرية:

"رأيت طبيبي الفرنسي
يفتح زنزانتي..
رأيت أبي عائدا...
رأيت شبابا مغاربة
يلعبون الكرة
. رأيت "ريني شار"
يجلس مع "هيدجر"
على بعد مترين مني....
رأيت المعري يطرد نقاده:
لست أعمى
لأبصر ما تبصرون....
رأيت بلادا تعانقني
بأيد صباحية..." (1)

5.4 الزمن والموت:

لقد عبر الأدباء، وعلى مر العصور، عن موقفهم من الزمن فهو: متقلب، ولا نهائي، فكان على الدوام مدعاة للجزع بسبب قصر الحياة، وانفلات لحظات السعادة،

---

(1) الشيخ، الجدارية، ص29-32.

ففي الأدب الإغريقي تجسد هذا القلق على مستوى الانحلال القيمي الذي يتمظهر عبر تعاقب الأجيال كما تحدثنا أسطورة القرون الخمس، إذ كلما تقدم الزمن ازدادت حياة البشر رعبا وانحلالا[1]، وأمام حتمية الموت وقفت بعض الأعمال الأدبية لتتحدى هذا الواقع، فالبطل في الرواية المغامراتية يبقى محافظا على ذاته، ويخرج في نهاية الرواية بصورة تماثل صورته الأولى "فالزمن المغامراتي لا يترك أثرا في العالم، ولا في الناس، ولا تحدث أية تعبيرات خارجية، وأصلية مهما كان شأنها "[2]، وفي الشعر الجاهلي ظلت الرؤية تبرز هشاشة الحياة، وسرعة انكسارها[3]، وهي تستمد نظرتها من علاقة ترتبط بالواقع المعيش، والمحيط، علاقة بالطبيعة التي وجد فيها سر حياته؛ لأنها مجال بحثه، و تجاربه، فالسيف، و الفرس، و البطولة، و الخمر، و المرأة هي: سلاحه؛ لمقاومة الموت، في انفتاح الطبيعة أمامه «... فالشاعر يعيش في جدل مع الطبيعة المتموجة، كالرمل، و مع الدهر القاهر »[4]. وبقيت النظرة إلى الموت في امتدادها، وتناسلها حتى زمن الشعر العربي المعاصر زمن الهزائم، و الإخفاقات المتوالية، هذه الإخفاقات ولدت لديه هذا اليأس، و الاغتراب، و الحزن، الذي ميز الشعر العربي المعاصر، وهذه المعاناة أثمرت: « تجربة الموت، و من هذه المعاناة بدأت تتولد في أعماقه معاني الولادة، و التجدد، و البعث »[5]. فالموت على الدوام كان هاجسا شعريا في تجربة الشعراء، وهو لا يعني الانهزام، والاستسلام، بل العودة، والبعث، والحياة، ورحلة الخلاص، والتحرر[6]، كما نجد عند غير شاعر معاصر، نجد ذلك في قصائد

---

(1) بدوي، شوبنهاور، ص26.

(2) قطوس، أشكال الزمان والمكان، ص35.

(3) أدونيس، أحمد علي سعيد. 1971م. مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، ط1، ص13.

(4) أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص29.

(5) المجاطي، أحمد. 2007م. ظاهرة الشعر الحديث، شركة النشر والتوزيع، المدارس البيضاء، ط2، ص108.

(6) البياتي، عبدالوهاب. 1968م. تجربتي الشعرية، منشورات نزار قباني، بيروت، ص71.

الشعراء الرواد مثل: أدونيس، و خليل حاوي، و السياب، و نازك الملائكة، و أمل دنقل.. يقول السياب:

أود لو غرقت في دمي إلى القرار

لأحمل العبء مع البشر

وأبعث الحياة، إن موتي انتصار [1]

وأدونيس يحمل موته قدرة على الاستمرار ؛ ليمنح الأرض خصبها :

أحتضن الأرض كأنثى

و أنام[2].

ويقول أمل دنقل:

ليت أسماء تعرف أن أباها صعد

لم يمت

هل يموت الذي كان يحيا

كأن الحياة أبدْ[3].

فالموت بالنسبة لمحمود درويش معايشة الحياة؛ لأن هناك فعلاً قائماً على الأرض هو فعل الموت والشهادة؛ فالموت الذي يعنى به درويش ليس الموت العادي/ الفيزيائي، ولكنه الذي يتم بناء على فعل مقاوم[4]، لذا كان درويش ومعه قصيدته منصرفين، منذ البدء إلى تكريس تلك العلاقة المرتبطة بمفردة التجربة الفلسطينية والعذاب الفلسطيني، والارتقاء إلى مستوى الرمز، والملحمة، في مواجهة خصم ليس بأقل من " حمى المتنبي "؛ لتكتب القصيدة شهادتها، وتفجر نشيدها المتصاعد في

---

(1) السياب، بدر شاكر. 1989م. الأعمال الكاملة، دار العودة بيروت، الجزء الأول قصيدة النهر والموت، ص456.

(2) أدونيس، أحمد علي سعيد، 1985م. قصيدة اللؤلؤ من مسرح المرايا، دار الآداب، بيروت، ط1، ص314.

(3) دنقل، أمل. 1985م. الأعمال الكاملة، دار العودة، بيروت، ط2، ديوان الغرفة رقم8، ص365.

(4) المساوي، جماليات الموت في شعر محمود درويش، ص16-17.

سبيل إعادة الإنتاج، لحياة جديدة تنهض على الأبعاد الخصبة، لموْتٍ حيويّ، لا هو ميتافزيقي، ولا هو إيديولوجي.

ومنذ تجاربه الشعرية الأولى، نذر الشاعر محمود درويش قصيدته للجمعيّ، مُصغياً إلى عذاباته داخل حياة المأساة، التي فُرِضت عليه، وهو ما جعل طائر الموت يبسط جناحيه الثقيلين عليها. وكانت تلك التجارب تُوازي زمنيّاً التوجُّه الثوري في شعره، وهو ما جعل علاقة الشاعر بالموت، لا تخرج عن المعاني التي تفيد معنى "القتل"، أي كفعل عنيف يُمارَس، وليس كمفهوم ميتافيزيقي سُلط، على البشر من السماء، باعتبار أنّ الإيمان العميق، بأن الإقدام على الموت استشهاداً , وفداءً ، هو: الخطوة العملية التي، بإمكانها أن تعيد الحق المسلوب، وبأن لا سبيل للردّعلى الظالمين، والمغتصبين، إلا بهذه الأعمال البطولية، التي يصنعها الشهداء، ومن ثمّة، قرّ في وعي الشاعر أنّ الكلمة الشعرية الوجه الثاني، للسلاح الفعلي، فهي التي يمكن أن تقوم بوظيفة التنوير،وتحميس الشعب، على بذل النفس من أجل استرجاع أرضه وكرامته.

ومن نشيد جماعي يسمو بالموت، ويسمو الموت به، كما كرّسته الأعمال الشعرية السالفة، بما هو "موت أسمى" سنلفي "درويشا" يعاين الموت، من المنظور الذاتي، كما نجد ذلك في أعماله الأخيرة، وقد ترافق ذلك، مع الارتداد من الجماعي، إلى الذاتي، فيما بعد، أو على الأقلّ تقليص هامش الأول لصالح الثاني، داخل توجُّهٍ شعريٍّ كان يخضع، باستمرارن لأسبابٍ فنيّة وجماليّة، فمن هذه الأسباب ما كان له صلة بتغيّر مفهوم الشعر لديه، ووظيفته تبعاً لتغيّر إيقاع العصر، أو بالتطورات الحاصلة في المسألة الفلسطينية،بعد دخول الطرفين المتحاربين فيمفاوضات أوسلو، وما أعقبها من اتفاقيات كانت سبباً فياستقالة محمود درويش من العمل السياسي، وتبعاً لأسباب فيزيولوجية تتعلق بصحّة الشاعر، بعد أزمات قلبية عدة ألمّت به، وأخضعته لعمليات جراحية دقيقة، وجد نفسه خلالها وجهاً لوجه أمام الموت؛ ليكشف من خلالها قطيعةً ليس مع مفهوم الموت حسب، بل مع مفاهيم نوعيّة تخصّ مسألة الكتابة برُمّتها. لتأتي "جدارية محمود درويش" في قلب التحوّلات وزمنها، إذ يقول الشاعر:" في هذه القصيدة كنت أكثر انتباهاً، أوّلاً للمسألة الوجودية، وليس للمسألة الشعرية. كنت أعتقد أنني أكتب وصيّتي، وأن هذا آخر عمل شعري أكتبه في القصيدة مناطق ميتافيزيقية،

وقد حاولت أن أضع فيها كل معرفتي، وأدواتي الشعرية معاً، بوصفها معلَّقتي" فعلاوةً على أنّ "الجدارية" إمكانٌ شعريٌّ . تخييليٌّ للذهاب في سؤال الموت، منذ أقدم النصوص،التي تحدثت عن الموت، هي أيضاً:مواجهةٌ له بسلاح الذاكرة الحيّة، التي تختزن قدراً وفيراً،من الأحداث والرموز الثقافية، وهو ما جعل الشاعر" يفضح عُري الموت وجُبنه بالإشارة إلى كونه لا يستطيع أن ينال من ضحيّته سوى الأعضاء الهشّة، لكنّه في المقابل لا يقوى على ابتزاز حمولته الرمزية تلك التي ستمكّنه من المكوث خالداً في ملكوت الأفكار والتوهُّج الرمزي والجمالي".

لقد آن التحديق في مناطق أخرى من روحه؛ للتأمل فيما آلت إليه بعد ذلك الانكسار المريع، والتأمل في الزمن وما أحدثه من شروخ، وفي المكان الذي عاش فيه خصوبة شبابه، وأمانيّه، وشعره جميعاً، انطلاقا من أنسنة الموت كونها واقعة مكتنزة، بالدراماتيكية كلحظة مصيرية، أو قدرية، ومنذ البدء كانت التراجيديا الفلسطينية هي من تمد درويش بذروة الانسداد، والتيقن من اليأس الشامل صور تعبر عن انسداد الأفق كان نتيجته:الإرهاق، وفقدان الأمل، والإحساس بالغربة النفسية الوجودية هذه التراجيديا، التي شارفت على الاكتمال خصوصا بعد الخروج الفاجع من بيروت؛ لتبقى نهايات القصائد مفتوحة على فضاءات، لا نهاية لها تماما، كما هو المشهد الفلسطيني المفضي إلى: نهايات غامضة تشي بالقلق والخوف، وتثير الذعر والهلع؛ ليصرخ الشاعر في ذروة هذا الوجع الداخلي قائلا:

تضيق بنا الأرض. تحشرنا في الممر الأخير فنخلع أعضاءنا كي نمر
وتعصرنا الأرض. يا ليتنا قمحها كي نموت ونحيا. ويا ليتها أمنا
لترحمنا أمنا. ليتنا صور للصخور التي سوف يحملها حلمنا
مرايا. رأينا وجوه الذين سيقتلهم في الدفاع الأخير عن الروح آخرنا
بكينا على عيد أطفالهم. ورأينا وجوه الذين سيرمون أطفالنا
من نوافذ هذا الفضاء الأخير. مرايا سيصقلها نجمنا.
إلى أين نذهب بعد الحدود الأخيرة؟ أين تطير العصافير بعد السماء
الأخيرة أين تنام النباتات بعد الهواء الأخير؟ سنكتب أسماءنا بالبخار
الملون بالقرمزي سنقطع كف النشيد ليكمله لحمنا

هنا سنموت. هنا في الممر الأخير. هنا أو هنا سوف يغرس زيتونه، دمنا[1].

ويبدو المشهد تلخيصا للوجود الفلسطيني بعد الخروج، فهناك: ممر أخير، وعصافير بلغت بطيرانها سقف السماء، ونباتات تنفست هواءها الأخير، وحدود أخيرة، لكن الدم هو من يعلن عن البداية، بل هو المفتاح السري، لأكسيد الحياة، وهنا ينهض الدم بدور أسطوري لا يتأتى لغيره النهوض به، هي إعادة إنتاجية لمشهد الشتات الكبير؛ ليرصد الشاعر عذابات الإنسان الفلسطيني في مسيرة بحثه عن الهوية والوجود. وفي المسرب الأول لزاوية النظر الدرويشية تجاه الموت باعتبار فعل الموت، هو فعل الشهادة، يطالعنا الموت، وقد أخذ طابعا اعتيادياً يتجاوز الخيار الشخصي، فقد كانت مكانة الشهيد عند درويش، في نصوصه الأولى عالية مستقرة تعادلت من خلالها قضية الموت، مع قضية الحياة، فمن موت الشهداء تولد الحياة من جديد، وينسجم هذا التصور إلى حد كبير مع التصور الإسلامي للموت، كما ورد في قوله تعالى: "ولا تقولوا لمن يقتل في سبيل الله أموات بل أحياء ولكن لا تشعرون" صدق الله العظيم[2]. ولم يكن الموت بالنسبة لمحمود درويش يعني إلا معايشة الحياة؛ لأن هناك فعلاً قائماً على الأرض هو فعل الموت، والشهادة؛ فالموت الذي يعنى به درويش ليس هو الموت العادي، ولكنه الذي يتم بناء على فعل مقاوم[3]. وفي قصيدة " أحمد الزعتر" امتزجت دماء الشهداء، مع نيران المقاومة، في ثنايا أفعال الأمر التي خاطب بها درويش أحمد الزعتر قائلاً: يا أيها الولد الموزع بين نافذتين، لا تتبادلان رسائلي، قاوم، يا أيها الولد المكرس للندى، قاوم، يا أيها البلد المسدس في دمي، قاوم[4] نعم، كان هناك نص مقاوم عند درويش، وإيمان بالفعل المقاوم أيضاً، إيمان يصل إلى حد الاعتقاد الراسخ، الذي يعتبر الخروج، على هذه الشاكلة الشعرية نوعاً من الخيانة المرفوضة، حيث الموت الذي يلح على الشاعر، بعد أن ضاع المكان، وانكسر الزمان، فلم يعد هناك ما يحرك الروح إلا دماء الشهداء، ولعل نزوع الشاعر

---

(1) درويش، الديوان، ورد أقل، ص48.

(2) سورة البقرة، الآية154.

(3) انظر: النابلسي، مجنون التراب، ص405.

(4) درويش، الديوان، قصيدة أحمد الزعتر.

إلى هذا المنزع، يلفه الغموض أحيانا، لتتبين الصورة بعد نفث الغبار عنها، في احتواء رمزي يبدأ من لون البياض، الذي يلاحق الشاعر كثيرا باعتباره (...... لون الفراغ، السكون، الجمود،):

وفتاة تقسم الفجر بساقيها سريرين

ولا تدخل إلا الغامض الغامض

يشكل هذا البياض امتدادا مفضيا إلى الغزاة الذين مروا، ولا يشهد عليهم سوى آثارهم(حجر يشهد)، والشاعر ليس بمعزل عن هذه الحلقة المتصلة، فسوف يمر في هذه الحياة، وسوف يشهد عليه حجر/ قبر؛ ليصبح هو الآخر مجرد ذكرى، ولكن القصيدة هي من تشهد له، في غيابه الجسدي، في إيمان يتعمق لدى الشاعر أن الحياة مستمرة؛ لتتابع دورتها (سفوح تشرب البحر، قطاة تمشي، قطط بيضاء تتزاوج، دفلى ترفع من شأنها الأغنيات)، وحتما أن المكان هو من يبقى بينما يتغير سكانه(ثابت هذا الزوال، زائل هذا الثبات)، وهذا ما يجعل الشاعر: يحل حلولا صوفيا من خلال تناصاته الصوفية (والذي أعرفه أجهله، والذي أجهله أعرفه)، والحب هو من يبقى متوهجا في عالم الشاعر، الذي يتنفس الحب، ويحلق في سماء امرأة غائمة، وغائبة راسماً من خلالها معالم الصورة، التي يفترضها أيديولوجيا ً، في هروب من واقع مستحيل التشكل، إلى عالم هلامي لا حقيقة له – في نظر درويش– سوى بعض الآمال المزروعة في عالم الميتافيزقيا:

أي شيء يخمش الروح هنا

أي شيء يخمش الروح؟

وما

شأني

أنا

بيد تفتح باب الفجر للقهوة؟

ماشأني أنا؟

نارنجة تضحك كي تضحك...

شمس تفتح الوردة كي تفتحها...

لاشيء، لاشيء، بياض.

وينتهي التأمل بمثل ما ابتدأ به :

...لاشيء يثير الروح في هذا المكان

ويأخذ الموت منحى يفضي إلى العدمية، يستغرق حالة تأملية تشي بحالة، من التعب التي أصابت حتى البنى، والصيغ، ان الموت المجاني، موت لامعنى له، أراده درويش خلاصا، فكان إيغالا في الابتعاد عن المكان/الجنة المفقودة، وقد تحول كل ما يحيط به إلى سراب لا طائل منه، عالم يتفكك بكل ما يحمل، ليس بتاريخه، وجغرافيته حسب، بل بقيمه ومبادئه، التي ناضل مع شعبه، وكل الشعوب العربية في سبيل إرسائها، وترسيخها:

نحن ما نحن عليه،

موتنا لاموت فيه الآن لا إيقاع للصخرة لا صخرة في حادثنا

المائي فلنذهب إلى ماليس فينا كي نرى ماليس فينا دعوة للناس

من مذبحة نمشي إلى مذبحة نمشي لكي نهتف:

مرحى ! هاهي الوردة...فلنسجد

"أسأنا لك ياشعبي"

ياشعب نشيدي، منذ جاء الرب من فكرته مشيا إلى القدس،

ولاصخرتبني فوقها أصواتنا أو صلوات تطلب الغفران...

ثم تأتي خاتمة القصيدة؛ كي تلقي نظرة في عمق الشاعر، وتصف حاله بأمانة وصدق عاليين، تصف الجمود الروحي، والذهني، والخواء النفسي، ولتؤكد على فكرة أصر عليها، وهو أنه لا يريد أن يموت ميتة ناقصة، ميتة غير مشتهاة، ولا تأتي في زمانها، ومكانها المناسبين:

حجر روحي

وأنثاي وحلمي حجر

لاأشتهي أن أشتهيه

.حجر لا لون فيه.

حجر ليلي،

وظلي حجر يندس مابيني وبيني.
حجر خبزي
نبيذي حجر.
لاأستطيع الموت في الموت الذي
لاموت فيه الآن...
لاشيئ يثير الموت في هذا المكان

الموت – بحسب درويش – هو الذي يفتح أفقا لحياة قادمة وليس الموت المجاني، ولعل الشاعر وهو يعاين مشهد الواقع ينطلق، من تأمل عميق في طيات النفس، والروح، وهو وإن أشار إلى موت متحجر، لا يصنع الفعل المأمول، يبقى متشبثا بأمل ربما يأتي من بعيد، وليس وليد اللحظة الراهنة، هي رغبة مؤجلة، أو ينبغي تأجيلها، لزمانها، ومكانها المحددين، فالموت المطلوب هو من يصنع الفعل على أرض الواقع، ولعل الحديث هنا هو عن آن القصيدة (الآن)، بما تحمله من خواء، لذا فإنه يؤجل رغبة الموت، التي تعادل على الصعيد الموضوعي رغبة الحياة، كما أن لحظة التحجر والتكلس، لا تساوي لحظة الحياة، والانطلاق، والقصيدة وحدها من تقاتل، وتبقى مشرعة النوافذ ؛ لتطل على العالم بعيون حالمة، تترقب لحظات الانتصار:

نحن مانحن عليه،
موتنا لاموت فيه الآن لايبتدئ النهر من السرج ولا لا يشرئب
الشبق العالي ليخفي جبلا في ساعد لايتدلى من نشيدي شفق الدين
النحاسي ولا يصطف شعب في جحيم اللذة الكبرى.

والموت المأمول عند درويش هو موت سخيّ؛ لأنه: يقدّم له ضمانات، ووعودًا؛ لمواصلة كتابة الشعر، آناء الموت وبعده. يقول درويش(1):

أرى ما أُريدُ من الموت: إنّي أحبُّ، وينشقُّ صدري
ويقفزُ منه الحصانُ الإروسيُّ أبيضَ يركضُ فوق السَّحابْ
يطيرُ على غيمة لا نهائيةْ ويدورُ مع الأزرق الأبديّ...
فلا توقفوني من الموت، لا ترجعوني إلى نجمة من ترابْ.

(1) درويش، الديوان، أرى ما أريد، ص513-515.

وفي سني حياته الأخيرة بدا درويش أكثر شكا، وأكثر ارتيابا، فقد حدق طويلا بمآلات النفس، التي ستصير يوما إلى التراب، ولكنه أراد لهذا الموت: وجها يلائم نهايته، التي هي نهاية القصيدة، يريده درويش موتا مؤجلا، يريده برداء أبيض مؤنسن، قابلا للتحاور في محاولة لتجريده، وتحجيمه، بل وتشييئه، ويفعل ذلك بقوة الكلمة/القصيدة، فهو يريد أن يشكوه الموت، لا أن يشكو الموت، وحين يأتيه الموت يأتيه " بعبرة وتحمحم "، هي لحظة الموت، التي بقي درويش ينتظرها، في أعماله الأخيرة، بروح مشرئبة، وإرادة سامقة. وقبل أن تأتي لحظة الموت أعد لها درويش العدة، والعتاد، فهو يعلم: أنه في مواجهة حتمية لا مفر منها، ولعل سلاحه، وعتاده، وعدته، في هذه المواجهة الدامية العنيفة هو: القصيدة مقابل الموت المراوغ المخاتل. :

وكأنني قد متُّ قبل الآن...
أعرفُ هذه الرؤيا، وأعرفُ أنني
أمضي إلى ما لستُ أعرفُ. رُبَّما
ما زلت حيًّا في مكان ما، وأعرفُ
ما أريدُ........... [1]

ويتكرر حضور القصيدة، بوصفها النص المضاد، وقوة المواجهة والمجابهة، وفي قرارة درويش أن الموت آت لا مفر منه، فعليه مواجهته لعله يقبض على لحظة نجاة تقيه شره، من هنا اختار درويش طريقا متعرجا في خط مجابهته للموت، حين سعى إلى أنسنة الموت، ومصاحبته، فتمتزج صورة الموت بقساوتها، بصورة الفرح، في مفارقة تراجيدية، أو موت رومانسي متسام؛ طمعا في لحظة فرح منتظرة، أو لقاء مع قصيدة يعلم أن موعدها سيكون في الغياب :

أصدقائي يُعدُّون لي دائمًا حفلةً
للوداع، وقبرًا مُريحًا يُظلِّله السنديان
وشاهدةً من رُخام الزمنْ
فأسبقهم دائمًا في الجنازة:
مَن مات... مَنْ؟[1]

---

(1) الشيخ، جدارية، ص12.

ورغم أن " درويشا" يعي ضائقة الموت، التي تشد عليه الوثاق، حيث حتفه المرتقب، على يد الموت، الذي يريد لطلته أن تكون بهية في كل مرة، فقد كان يرقد على ألم دفين. من هنا أراد درويش أن ينقل هذا الصراع إلى الخارج، عبر المتضادات: الفرح والحزن، الحضور والغياب، الموت والحياة، البيت والمنفى، درويش ما قبل الستين، ودرويش ما بعد الستين، لذا فإنه يقيم الأفراح، كلما شعر بطوق نجاة، من قبضة الموت. يقول درويش: "أمّا الموت، فلا شيء يُهينُه كالغدر: اختصاصَه المُجرَّب. فلأذهب إلى موعدي، فور عثوري على قبر لا ينازعني عليه أحدٌ، من غير أسلافي، بشاهدة من رخام، لا يعنيني إنْ سقط عنها حرفٌ، من حروف اسمي..." [(2)].

يقول درويش:

الآن، في المنفى... نعمْ في البيت،

في الستين من عُمرْ سريعْ

يوقدون الشمع لكْ

فافرحْ، بأقصى ما استطعت من الهدوء،

لأنّ موتًا طائشًا ضلَّ الطريقَ إليكَ

من فرط الزحام... وأجّلكْ[(3)]

ويبقى الشعر – بنظر درويش – يحمل رؤية متفردة جعلته متفردا في نظرته الإنسانية، والشعرية، وان كانتا تصبان بوتيرة واحدة باتجاه استعادة دور الشاعر /الإنسان/ القصيدة / القضية، في سياق عربي مشوب، بالقلق، والانكسار وكانت مهمة الشعر لديه الوقوف أمام حالة الاستكانة، والرضوخ، باعتبار الشعر مشروعا للانفلات، من قيود الاستلاب، والاقتلاع، مواجها عبث الواقع؛ ليفضح زيفه ويعري جبروت السلطة، واقفا على تفاصيل خيباتها، وانكساراتها، وقمعها، وجحودها، وهو ما جعل الشاعر يعيش حالة سباق دائم مع الزمن، لإثبات زيف القيم التي تحكم عالمنا المعاصر. وأمام انزياح المعايير، وانجرار القيم إلى متاهات الواقع الزائف، أراد

---

(1) درويش، حالة حصار، ص84.

(2) درويش، في حضرة الغياب، ص10.

(3) درويش، كزهر اللوز أو أبعد، ص17.

درويش أن يبني، من كونه الشعري صياغة تراجيدية إنسانية، على إيقاع ملحمي ينزف ألما، وتمزقا، في اشتباك مع الأسئلة الوجودية؛ ليبقى المشروع الدرويشي، منفتحا، ومفتوحا على الأفق، والأبدية، اللا متناهية في محاولة، لامتلاك اللحظة التي ربما تأتي، ولكن في نهاية الممر اللولبي، بعد كر وفر، وإقبال وإدبار. فعمد في أعماله الأخيرة، إلى تجسيد ملامح القصيدة / الحلم، التي يقع على عاتقها مواجهة سؤال الموت، الذي لا ينتهي، مثلما أراد لقصيدته نفس المصير "اللا تنتهي" هذه القصيدة التي تسافر زمنيا، في أفق مفتوح، تلتقط المعنى، والهوية، والحضور، والمكان، تبحث عن لحظة الاكتمال، والانتصار، والتتويج، والزمن عندئذ إشارة التوقف التي ينبغي أن يسايرها درويش، ويقعي عند قدميها، لهذا ردد درويش في قصيدته "إن الزمان هو الفخ... لأن الزمان يشيخ الصدى"(1).

وحتما أن الشاعر في انطلاقاته المتعددة، في أفق الحضور النصي يخضع من طرف خفي للراهنية؛ بوصفها الرافد الأول، مع عدم انتفاء الذات التي تبقى فاعلة، ومكونا أساسيا، في ارتباطات الرؤية، ولكن النص الشعري يبقى نصا تخييليا قائما على المرجعيات النصية المتعالية، التي ترتبط بالخطاب على أساس التشاركية، والتبادلية، للتأسيس لنص، وخطاب ثالث بعدي ينتج دونما حاجة لتدخل الشاعر، وينتجه القارئ من خلال مهمته المرتبطة، بإعادة القراءة، والإنتاجية؛ لتبقى العلاقة حتى على مستوى الكلمة هي: صراع بين جيوش الهدم، والبناء تقوم على أنقاض علائقية تتجاوز البنى التركيبية، والأسلوبية والدلالية، مما يجعل الفضاء النصي خاضعا لمنطقه الخاص. ومحاولة درويش للعبور، واستمرار المسير تمر بأمكنة، وفضاءات زمنية متفلتة، من القيود الفيزيائية، هو العبور إلى الأبدية في لا نهائيته المفتوحة، وهناك يرتد درويش إلى حاضره في هروب إلى الأمام " لحظة استباقية "، يصنع عالمه الآخر متجاوزا الفواصل الزمنية ببعد زئبقي، لا يعبأ بالقيود حتى وان كانت تتمثل بسلاسل الموت. ولا مناص إلا الهروب مع السؤال الوجودي، الذي يعمق فيه إيمانا راسخا، وقدرة فذة؛ لمواجهة لحظة السقوط، ويتحرك الشاعر في فضاء المكان الذي يبدو طيعا، للشاعر على تقاطع مع الزمان الذي يترقبه، ويتربص به،

---

(1) درويش، قصيدة "لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي"، مجلة الكرمل، العدد90، ص18.

اعترافا استباقيا، بسطوة الموت وجبروته، مما حدا بالشاعر أن يكون أكثر قربا للمكان منه، إلى الزمن من الناحية النفسية، إلا أن الزمان والمكان، كما أشار "ايمانويل قانط" I.kant(724 م-1804م) "إطاران مفطوران في صلب العقل الإنساني،الذي يقوم بعملية المعرفة، وهما إطاران للوجود، والمعرفة والوجود، أو الابستومولوجيا، والانطولوجيا، هما في خاتمة المطاف المحوران النهائيان، اللذان لا بد أن يدور حول أحدهما أي جهد للعقل لبشري، أما القيمة – الاكيبولوجيا – المحور الفلسفي الثالث والأخير، فمحض تقاطع بين المحورين الاوليين، وتمثيل لعلاقة الذات العارفة بهذا الوجود ورؤيتها له وإسقاطاتها عليه "(1)، يقول درويش:

قلبي الجريح هو الكون
والكون قلبي الفسيح. تعالي معي
لنزور الحياة، ونذهب حيث أقمنا
خياما من السرو والخيزران على
ساحل الأبدية. إن الحياة هي اسم
كبير لنصر صغير على موتنا(2)
ليس المكان هو الفخ
ما دمت تبتسمين ولا تأبهين
بطول الطريق...
لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي أبدا
لا أريد لها أن تكون خريطة منفى
ولا بلدا(3)

والأمكنة بوصفها فضاءات مفتوحة تتجاوز الأبعاد والحدود؛ ليتماهى الموت بالحياة والحياة بالموت،فالطبيعة التي تتحكم بتلك الأبعاد تأخذ سمت الانزلاقية، والمرونة؛ ليتسنى للشاعر تشييد وتأثيث عالمه المتخيل، بما يؤنسه، ويقطع عنده دابر الشك

---

(1) الخولي، الزمان في الفلسفة والعلم، ص14-15.

(2) درويش، الديوان، قصيدة لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص21.

(3) المرجع نفسه، ص1.

والقلق، الذي يحاول أن يقوض أركان وجوده، من هنا كان الزمان والمكان بوتقة لمطلق قدر الإنسان، مطلق حدود عالمه وآفاق عقله، ويرى صمويل الكسندر S. alexander.(1859م- 1937م)" إنهما الأصل الهائل،أو الحقيقة المبدئية، التي نشأ عنها العالم، هيولي أولى، أو جوهر أصلي، و حافة Primal stuff صدرت عنها كل الموجودات بالانبثاق"[1].

وعند درويش يأخذ المكان صورة الرفيق المؤانس، فقد كان الزمن قمعيا، ومتجبرا يهدد الكينونة الإنسانية، وينشر الذعر في دواخل الشاعر، ويهددها بالزوال، والمحو، وهو ما يرفضه درويش، بل ويهاجمه، ويقاتله على أكثر من جبهة، لذا كان رحيله إلى منابع الطفولة، كحالة ارتداد إلى الملاذ الآمن (المفتقد)، فهو البحث عن الأمان في مواطن الضياع والتشرد، هو الضياع في الضياع حالة لا تغادر درويش، إلا لتسكن في متاهات أخرى أكثر غموضا، وأشد اغترابا، مما يثير في نفس الشاعر أسئلة بقيت تبحث عن إجاباتها المضنية، وفي خضم هذا الرحيل، وهذا المعترك لا يغيب الحاضر، عن المشهد الشعري بوصفه : نقطة بث مركزي تحضر، وتغيب في خفوت، وسطوع؛ لتعطي اللحظة الشعرية توهجها وألقها، رحيل بين الأمس، والغد، وسكن في أحضان الاحتضار/الحاضر، وربما لا يحتل مساحة كبيرة، ولكنها كافية؛ لترفد المعنى بالصياغة المناسبة، كوقود للخروج والرجوع، والحلول، والالتحام، ويقول[2]:

"ليس المكان هو الفخ
في وسعنا أن نقول:
لنا شارع ههنا
وبريد وبائع خبز ومغسلة للثياب
وحانوت تبغ وخمر
وركن صغير
ورائحة تتذكر"
"قال: إذن، حدثيني عن الزمن

---

(1) الخولي، إشكالية الزمان، ص16.

(2) درويش، الديوان، قصيدة لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص10، 11، 13.

الذهبي القديم

فهل كنت طفلا كما تدعي أمهاتي

الكثيرات ؟ هل كان وجهي دليل

الملائكة الطيبين إلى الله،

لا أتذكر... لا أتذكر أني فرحت

بغير النجاة من الموت!"

"من قال: حيث تكون الطفولةُ

تغتسل الأبدية في النهر... زرقاء ؟

فلتأخذيني إلى النهر"

"ماذا أريد من الأمس؟ ماذا أريد من

الغد؟ ما دام لي حاضر يافع أستطيع

زيارة نفسي، ذهابا إيابا، كأني

تأتي الالتفاتة إلى جدارية درويش، انطلاقا من القرب الكبير بين درويش، والموت فيها، إذ لم يكن درويش على مقربة من الموت، مثلما ألفيناه في الجدارية، فقد كتبها، في لحظة كان إحساسه، بالموت كبيرا، وكان ذلك في فيينا عندما أجرى عملية جراحية في القلب. وقديما قيل لأعرابي ما بال المراثي أجودَ أشعاركم؟ قال: لأنَّا نقول، وأكبادنا تحترق(1).

وتأتي شهادة الشاعر حول هذا النص حين يقول: « إذا كان لا بد من تخليص فلتكن جدارية.. لقد كنت أرشح هذه القصيدة؛ لتكون هويتي الشعرية »(2)، ثم ما كتبه الشاعر، إلى صديقه سميح القاسم، في إحدى رسائله، يقول: « سافرت من الحياة إلى الموت في فيينا، وعدت من الموت إلى الحياة.... اخترقت غابة، من المسامير في صدري..ذابت طاقتي..وحين أعادوني من نشوة النوم إلى عذاب اليقظة... لقد أعادوني

(1) الجاحظ، عمرو بن بحر. البيان والتبيين، تحقيق: عبدالسلام هارون، دار الفكر العربي، بيروت، ط4، 1968م، ج2، ص330.

(2) القمحاوي، عزت؛ الرويني، عبلة، حوار مع درويش، جريدة أخبار الأدب، ع396، الأحد11/2/2001، ص7.

من الموت الذي استمر دقيقتين..أعادوني من النشوة، إلى الوجع، أهذا هو الموت ؟ ما أجمله ! أهذا هو الفارق بين الحياة، و الموت، ما أكبره.! لقد أزعجوني في نومي الأبيض.. »[1]. وقديما، وفي العصور القديمة ارتبطت الجداريات، بالرسم،وبالحفر على الجدران، وذلك باستخدام الآلات الحادة، أو الفحم، أو الطباشير، وتشير كلمة "غرافيتي graffiti في اللغات الأوروبية، إلى أي رسم، أو نقش على الجدران، والتي قد تتراوح بين نقش بسيط، ولوحة فنية معقدة "[2]، وقد عربت هذه الكلمة بـ"الكتابة على الجدران"؛ وشاع استخدام هذه التسمية في العربية على الجداريات، وهي تسمية غير دقيقة، إذ إن كلمة " جدارية " رغم دقّتها، قد تسبب بعض التشويش؛ بسبب دلالاتها التاريخية[3]، ثم أن هذا المصطلح قد عرف باسم:(6)Mural Painting [4] في عصر النهضة،حين بدأ العمل في تصاميم القصور، والقاعات برسوم، وجداريات ضخمة، ثم دخلت الجداريات بعد ذلك صالات الاحتفالات العامة، والفنادق الكبيرة، ومؤخرا بدأ استعمال الجداريات، في المنازل، والبيوت كخدع بصرية وذلك؛ لإضفاء مساحة أكبر على الغرف، فالخدعة البصرية غالبا ما تعطي المكان مساحة أكبر من الواقع، وتساعد على إضفاء جو من البهجة، والجمال عليه، ويحلو للبعض أن يساوي بين الجدارية الشعرية الحديثة كجدارية محمود درويش . موضوع الدراسة . والمعلقات، لهذه الاعتبارات انطلقت الجدارية، من لحظة تصل أوجها في التكثيف الزمني، ويتصور الشاعر أن هذه اللحظة التي تصل أقصى درجات التكثيف كفيلة، بأن تولد من رحمها شعرا يتمتع بدرجة مماثلة، من حدة التكثيف خير ما يعبر عنها، جدارية يراها شاعرها ماثلة أمامه شاهدة على قوته وضعفه، حافظة لموهبته وخلوده، ولعل توسل الجداريات أشبه بما كان يفعله القدماء في الحضارات السالفة عندما كانوا

---

(1) درويش، والقاسم، الرسائل، ص116.

(2) بدوي، أحمد زكي. 1986م. معجم مصطلحات العلوم الاجتماعية، مكتبة لبنان، ص379.

(3) خليل، خليل أحمد. 1979م. مبنى الأسطورة، دار الحداثة، بيروت، ص226.

(4) الشيخ، جدارية محمود درويش بين تحرير الذات ووعي التحرر منها، ص1.

يصطحبون معهم تلك الأدوات الشاهدة على اعتقادهم بالخلود[1]. فيفاتحنا الشاعر، بل ويكاشفنا منذ البدء؛ ليضعنا أمام ذات مريضة أسيرة موت مرتقب، ولكن صوت هذه الذات لا يتقهقر عند الشدة، ليعود صاحبه إلى الحياة الرتيبة المملة، كما تبدو شخصية (بروفروك) عند إليوت– كما يرى جهاد فاضل – [2]، فعلى النقيض من ذلك نجد صوت الجدارية /صوت درويش، يتغلب على الأزمة، متخطيا صوت الذات الخارجية، ومكتسبا القدرة على الإنشاد، وعلى الرغم من كون سؤال الميتافيزيقا يشكل حضورا بارزا لدى الشاعرين، فإن ميتافيزيقيا الجدارية، لا تقف حائطا منيعا أمام الشاعر، بل يتخطاها إلى الغناء في ألق درويشي باهر، وانتصار فلسفي بارع، يظهر ذلك جليا حين يصارع درويش الموت، ويخرج كطائر الفينيق متدثرا في مأساة شعبه، مصارعة تنجيه من حتمية الفناء[3]. وهذا ما ميز درويش في أعماله الأخيرة: "لا تعتذر عما فعلت"، و"لماذا تركت الحصان وحيدا"، و"سرير الغريبة"، و"جدارية محمود درويش"، و"حالة حصار"، و"كزهر اللوز أو ابعد"، و"في حضرة الغياب"، إلى آخر قصائده "لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي" فهو شعر يلتفت إلى حضوره الذاتي، قبل أن تجاوزه العين إلى ما يقع وراءه من مشاهد"[4]. ويبدو أن الوقفة الأولى " الافتتاحية " تختزل البواعث النفسية، والارتباطات الرمزية، لشاعر يعاني ضعف الجسد، ووهن القلب، في تطويع مقصود، لوعي الشاعر، ولنقل القاريء إلى أجواء النص، وقديماً انتبه ابن رشيق القيرواني، إلى ما أسماه بـ"حسن الافتتاح"، إذ يقول: "إن حسن الافتتاح داعية الانشراح، ومطية النجاح"، وقد يدعى بـ" حسن الابتداء أو براعة المطلع". والمقصود

(1) العمراوي، أحمد. 2008م. يقول الشاعر، دراسات في الشعر الحديث، دار الأمان للطباعة والنشر، الرباط، ط1، 2008م، ص259.

(2) فاضل، جهاد. 2009م. جريدة القبس الكويتية، الخميس 19 نوفمبر 2009م، ذو الحجة 1430هـ، العدد13103.

(3) اسم القصيدة: أغنية حب هجين الفرد بروفروك (العاشق بروفورك) بالانكليزية: The love song of g.alfred profrok

(4) شاهين، محمد. 2007م. ت.س. إليوت، وأثره في الشعر العربي، أفاق للنشر والتوزيع، ط1، ص99.

به هو أن يجعل أول الكلام رقيقا ً، سهلاً، واضح المعاني مناسباً للمقال، " فإن الشعر قُفْلٌ أوله مفتاحه، وينبغي للشاعر أن يجود ابتداء شعره؛ فإنه أول ما يقرع السمع، وبه يستدل على ما عنده من أول وهلة "[1].

سنجد صورا ربما تتسرب من حادثة الإسراء والمعراج، التي ألهمت الشعراء والأدباء، وان كان المعراج هنا درويشيا، حيث العالم الخاص الذي رسمه درويش هناك (في السماء الأبدية)، وهناك سيلتقي درويش المنقسم بدرويش الأبدي صانع الحياة، والمبشر بها، وهناك أيضا سيرى ما سيصير إليه، في الفلك الذي لم يعشه بعد.

هذا هو اسمك
قالت امرأة،
وغابت في الممر اللولبي
أرى السماء هناك في متناول الأيدي
ويحملني جناح حمامة بيضاء صوب
طفولة أخري و لم أحلم بأني
كنت أحلم. كل شيء واقعي. كنت
أعلم أنني ألقي بنفسي جانبا...
وأطيرُ. سوف أكون ما سأصير في
الفلك الأخير[2].

إن صوت الشاعر/المريض انسحب من مشهد الموت الافتتاحي، لصالح الفضاء البصري المتكون من اللون الأبيض، في غياب للإحساسات المرافقة عادة مثل: الشعور بالزمن، أو الألم، أو العواطف، ليس هناك من لاعب على الساحة /المشهد الافتتاحي، إلا اللون الأبيض، إنه الاستغراق في الصورة البصرية، وهي تتغلب على الجانب التصوري، وقد وصف "أبو حامد الغزالي" غلبة الجانب البصري على التصور، وذلك في معرض حديثه عن أهمية المدركات الحسية، فأضاف إليها: " البصيرة

---

(1) القيرواني، الحسن بن رشيق. 1963. العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ط3، دار الجيل، ج1، ص218.

(2) درويش، جدارية درويش، ص9.

الباطنة، والقلب، فقال: " والعلم الحاصل منه في القلب، جار مجرى قوة إدراك البصر، في العين".

ولأن صور درويش هي صور مجاوزة لما هو كائن؛ فإنه يريد لهذا العالم الذي يلفه البياض، ويسكن في دواخله، ومخارجه، ومداخله،أن يكون عالما منزاحا..أبديا... أبيض؛ لتحطيم الممكن العقلي، والمألوف اللغوي، تحقيقا لمقولات الحداثيين المنزاحة إلى قيم الحرية؛ بوصفه مطلبا ذهنيا مجردا. فقد استدعى الشاعر من الموروث التراثي الاستعارة المكنية، وإذا كانت الاستعارة تقوم على التشبيه، فقد صور أشياء لها عناصر في الوجود ـ البحر، السماء ـ بهيئة غير ممكنة عقلاً، وهو ما يعرف بالتشبيه الخيالي(1):

البحر المعلق فوق سقف غمامة
بيضاء واللاشيء أبيض في
سماء المطلق البيضاء. كنت، ولم
أكن. فأنا وحيد في نواحي هذه
الأبدية البيضاء
....

لا شيء يوجعني على باب القيامة.
لا الزمان ولا العواطف. لا
أحسُّ بخفة الأشياء أو ثقل
الهواجس..........

سيقف الشاعر في منطقة، تتيح له المزيد من التأمل، لحسم الموقف انعكاسا لحالته النفسية،التي تعيش حالة من التردد،والقلق، والشك،والريبة، صورة للمجاهدات الصوفية، وهي تعلق الشاعر، بين الأمس، واليوم، بين درويش ماقبل الرحلة، ودرويش ما بعد الرحلة.:

لا شيء يوجعني على باب القيامة.

---

(1) الغزالي، أبو حامد الغزالي، إحياء علوم الدين، ط. دار الشعب، القاهرة، (د.ت)، ج8، ص1370.

لا الزمان و لا العواطف. لا

أحس بخفة الأشياء أو ثقل

الهواجس. لم أجد أحداً لأسأل[1]

لينتقل بعد هذا الفقد، والغياب، واللا جدوى، إلى حالة يقينية حالة من الحضور الواقعي، ربما وقفة يكون بمقدورها أن تمد درويش /القصيدة المتعة اللازمة؛ للاستمرار في خط سير القصيدة /الرحلة، إعادة التوهج والحياة لدرويش المسجى أمام سؤال الممرضة /الموت " مما ينبئ عن ذات قادرة، على التحول من واقع إلى آخر، وعلى الانتشار من غير عوائق "[2]، يقول:

وكأنني قد مت قبل الآن.........

أعرف هذه الرؤية وأعرف أنني

....

سأصير يوماً ما أريد[3]

وبالتالي موت القصيدة /موت الإنشاد، الحالة التي لا يريدها درويش، بل ويقاومها بشتى الأسلحة اعتمادا على أن الإنشاد والسماع " أَبٌ للملكات اللسانية "[4]:

قد يكون الآن ابعد

قد يكون الأمس أقرب والغد الماضي

ولكني أشد " الآن " من يده ليعبر

قربي التاريخ، لا الزمن المدور،

مثل فوضى الماعز الجبلي) [5]

وسنلحظ هذا الرفق في التعامل مع الموت الزاحف، وكأنه يهدئ من روع نفسه، ويواسيها بأن القادم، قابل للتفاوض والمهادنة، وهو يمد أمد المواجهة، بل ويؤجلها

---

(1) درويش، جدارية درويش، ص10-11.

(2) الشيخ، جدارية محمود درويش بين تحرير الذات ووعي التحرر منها، ص7.

(3) درويش، جدارية درويش، ص11-12.

(4) ابن خلدون، المقدمة، ص454.

(5) المرجع نفسه، ص55-56.

لريثما يعد أدواته وهو انتظار، يشوق القارىء، لما هو آت " فمن ... المركوز في الطبع أن الشيء إذا نيل بعد الطلب له، والاشتياق إليه، ومعاناة الحنين نحوه، كان نيله أحلى وبالمزية أولى، فكان موقعه من النفس أجل وألطف، وكانت به أظن وأشغف"(1):

أيها الموت انتظر ! حتى أعد
حقيبتي: فرشاة أسناني، وصابوني
وماكنة الحلاقة، والكولونيا، والثياب
هل المناخ هناك معتدل ؟ وهل تتبدل الأحوال
في الأبدية البيضاء، أم تبقى كما هي في
الخريف وفي الشتاء ؟ وهل كتابٌ واحد يكفي
لتسليتي مع اللا وقت، أم احتاج مكتبة ؟ وما لغة
الحديث هناك، دارجة لكل الناس أم عربية فصحى(2)

وبين الماضي، والمستقبل يستشرف درويش وجوده، وحضوره، يفعل ذلك وسط متضادات تتجاذبه يمينا، وشمالا، فهو بين الحياتين المجازية، والحقيقية، كما أنه بين غربتين غربة نفسية وجودية، وغربة الجسد، الذي أمسى غريبا عنه، وهو إذ يصارع الموت يصارع لحظة وجوده/ لحظة الحاضر. فآن له أن يرتحل أمام هذه الثنائيات المدمرة، إلى الموت الأبيض، إلى الأبدية، والمطلق؛ ليرسم له الوجود الذي يركن إليه، ويطمئن فيه، على قصيدته. فالصورة الذهنية تبقى متأصلة متجذرة، في ارتباطاتها بالإحساس، والمدركات الحسية(3)، التي ندركها، تقع على أعضاء الحس لدينا، وتنتج صوراً في الذهن، وتبقى هذه الصور مخزونة، في الذاكرة، عندما لا يغدو للأشياء ذاتها وجود، يقول درويش:

من أين تأتي الشاعرية ؟ من
ذكاء القلب، أم من فطرة الإحساس

---

(1) الجرجاني، أسرار البلاغة، ص85.

(2) المرجع نفسه، ص50-51.

(3) وارين، أوستن؛ وويليك، ورينيه. 1972م. نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي، مطبعة خالد الطرابيشي، دمشق، ص241.

بالمجهول ؟ أم من وردة حمراء في الصحراء[1]

وحين يقول:

كلما أصغيت للقلب امتلأت

بما يقول،الغيب وارتفعت بي

الأشجار. من حلمٍ إلى حلمٍ[2]

ورحيل درويش الغيبي، ليس دون طائل، فقد حملت أقاصيصه، وحكاياته الغيبية شحنا رمزيا، وعاطفيا، شديد التدفق،ينبثق منها مغزى يتخفى الشاعر وراءه؛ ليعبر عن حالته، أو حالة قومه يقول:

سأحلم، لا لأصلح مركبات الريح

أو عطباً أصاب الروح

فالأسطورة اتخذت مكانتها / المكيدة

في سياق الواقعي. وليس في وسع القصيدة

أن تغير ماضياً يمضي ولا يمضي

ولا أن توقف الزلزال

لكني سأحلم،

ربما اتسعت بلادٌ لي، كما أنا

واحداً من أهل هذا البحر،

كف عن السؤال الصعب: من أنا ؟[3]

وهو وإن أصبح رهن الحلم (أي درويش)، إلا أنه لا يبرح الواقع، الذي تزدحم فيه المتناقضات، فهو الواقع الخيالي الأكيد، الذي يبقى معلقا، أو مؤجلا، ولكنه نتيجة حتمية، أو حاصل فعلي لا مناص من مواجهته، أو التعامل معه؛ ليصدح الشاعر معترفا بجرائر الواقع، ومرارته، وانتهاكاته، ليقف درويش أمام التاريخ هذه المرة الذي

---

(1) الشيخ، الجدارية، ص70.

(2) المرجع نفسه، ص70.

(3) المرجع نفسه، ص71.

يستعاد في اللحظة الراهنة رافضا، ومحتجا، مصرحا بهما، في إعلان لزمن الولادة من جديد، ليقول إني ههنا:

وأنا أنا، لا شيء آخر...
لست من أتباع روما الساهرين
على دروب الملح. لكني أسدد نسبة
مئوية من ملح خبزي مرغماً، وأقول
للتاريخ: زين شاحناتك بالعبيد وبالملوك الصاغرين، ومر
....لا أحدٌ يقول
الآن: لا[1]

أمام الغياب، والموت، يقف درويش مجابها ومواجها، ولكنها مواجهة كلامية، حسب، مستعينا بآلة اللغة، التي تبدو فاعلة، بل وفتاكة، فهو يتوسل بالنفي، والتوكيد اللفظي،ويرصد مجموعة من الرموز، التي تفصح عن مكنونات بقيت تتوارى خلف معطيات الواقع، وإفرازاته، التي تحيل الإنسان تابعا لضعفه وملحه، وهنا يعلي الشاعر من صوت احتجاجه، في وجه التاريخ– على وجه الخصوص – بوصفه الشاهد،الذي يمتلك هيمنة المراقبة، والاضطلاع مستخدما الاستعارة المكنية، التي تسهم في تعددية الأصوات، والتي تصبح حاضرة، وفاعلة، في لحظات المكاشفة، وتستحضر هذه الأصوات من خلال " تذكر هادئ لما سبق من تجارب حية "[2]، فتثير الصورة مجموعة من الروابط بين المدركات الحسية المختلفة، بما فيها حاسة السمع عبر: الألفاظ، أو الأصوات، أو الموسيقى الخارجية، على أن الصورة السمعية للكلمات من أكثر الأحداث الذهنية وضوحاً[3]، يقول:

أخذ الرعاة حكايتي وتوغلوا في العشب فوق مفاتن
الأنقاض،وانتصروا على النسيان بالأبواق والسجع

(1) الشيخ، الجدارية، ص75–76.
(2) القلماوي، سهير. 1959م. ألف ليلة وليلة، مكتبة الدراسات الأدبية، دار المعارف، بالقاهرة، ط2، ص65.
(3) ريتشاردز. مبادئ النقد الأدبي، ص171.

المشاع،وأورثوني بحة الذكرى على حجر الوداع، ولم
يعودوا.... [1]

وفي عودة الشاعر هنا إلى الحياة الرعوية الأولى، ما يشير إلى أن الشاعر ينحاز إلى ماضيه الأول، فقد ظلت الطبيعة هي الملهم الأول للشعراء ابتداء من العصر الجاهلي، فوقف قبالتها شاعرا، وفيلسوفا، وحكيما، مخاطبا ومستجديا، عودة إلى المنابع الأولى، فتغدو الصورة متحركة انزلاقية، لا تستقر على حال، حتى في ذهن الشاعر فهي تنتقل طوعا، إلى ربوعها الأولى، حيث الماضي الزاخر بالرعوية، والخيال، والشاعرية الحالمة، هي لحظة الحلم التي تفجر في الشاعر سيلا من الصور المستدعاة، بطريق الاسترسال، والتداعي، فينثال جمالا وشاعرية تغيب وجه المأساة لحين، ولكنها تبقى حاملة لها لأحايين كثيرة.. فقد أخذ الشاعر يعد العدة للموت، وفي قرارة نفسه أن لكل شيء نهاية، هذه النهاية التي تنال من الجانب الطيني لدى الشاعر،أما روحه فهي متمردة قادرة على التجاوز؛ لأنها روح القصيدة التي تمثل مسيرة الإبداع، والتي تحتفظ بحياة مديدة لا تقبل الإقصاء والنهايات، فربما تصل إلى حدود النهايات، ولكنها لا تنتهي بل تعود بروح متوثبة متدثرة بأملها وألمها، فقد استشرف محمود درويش في جداريته " بصوفية غنائية محلقة، ووجد إنساني عميق نهاية الرحلة المحفوفة بالمخاطر "[2]:

لا شيء يبقى على حاله/ للولادة وقت
وللموت وقت/ و للصمت وقت.....
ولا شيء يبقى على حاله...
كل نهر سيشربه البحر [3]
"ألديك وقت لاختيار/ قصيدتي.
لا. ليس هذا الشأن شأنك/ .

---

(1) درويش، جدارية درويش، ص34.

(2) الياسري، عصام. محمود درويش أيها الموت انتظرني حتى أعود، بحث منشور، 1998م، ص3.

(3) درويش، جدارية درويش، ص90.

أنت المسؤول عن الطيني في البشري...

هزمتك يا موت الفنون جميعها.... "[1]

ونبدأ مع السطر الأخير، حيث " يكثف الشاعر وفي عبارة واحدة ما حاول أن يقوله: بأساليب متنوعة على مدى هذه القصيدة – الديوان. إنها لحظة التحدي الأخيرة بين لغة وذاكرة من جهة، ونهاية كانت تقترب بسرعة. فمن غير الشاعر يستطيع منازلة الموت بهذه الطريقة، وذاك الدفق، وهذا البوح ؟ محمود درويش هنا جديد، تتصاعد درجة انتباهه على شرفة الموت،فيهدي إلينا تلك التجربة شعرا سرا، يتوقف فيه الزمن وتتباطأ حركته، فتتأبد اللحظات واللقطات والمشاهد؛ لنعثر بعد رحلة " جلجامش " الشهيرة على سفر مبتكر للخلود "[2]. والموت الذي غيب الشاعر، لمدة دقيقتين كان فرصة سانحة؛ ليستعيد الشاعر إحساسه بالقصيدة، وبالتالي إحساسه بالحياة، فالموت غدا معادلا نفسيا للحياة، لذا كان مستعدا لاستقبال هذا الضيف، بل وأتم له مراسم تليق به، وفي استعداده هذا ضمان لسير خط الزمن، الذي يريده درويش خطا مستمرا لا ينقطع، ويبدو أن القصيدة هي من تحمل عبء الحياة، وهي خارطة الوجود، التي يتلمس درويش حضوره وهويته داخل إحداثياتها «.. و بذلك تكون الذات الشاعرة قد حققت نصرا رمزيا، وهي تواجه عدوها الميتافيزيقي... »[3]، فهو لا يعيد الحياة، لموته من خلال البعث، و الانتصار، كما فعل الشعراء التموزيون – السياب، أدونيس، حاوي – منبهرين بالأساطير القديمة، و إنما وجوده أمام الموت، هو مصدر إعطاء المعنى للعالم من خلال خلوده الرمزي[4]:

أيها الموت انتظرني خارج الأرض،

انتظرني في بلادك....

---

(1) درويش، جدارية درويش، ص54.

(2) المساوي، عبدالسلام. 35 ابريل يونيو 2007. الموت من منظور الذات، قراءة في جدارية محمود درويش، عالم الفكر، المجلد4، ص132.

(3) مطاع صفدي، مطاوع. 1966م. مسؤولية المعاناة في الشعر، مجلة الآداب، عدد مارس، ص179.

(4) درويش، جدارية درويش.

فيا موت انتظرني ريثما أنهي
تدابير الجنازة في الربيع الهش[1]
ولا تضعوا عل قبري البنفسج فهو زهر
المحبطين / وضعوا على التابوت سبع
سنابل خضراء إن وجدت / وبعض شقائق النعمان.. [2]
رأيت ريني شار / يجلس مع هيدجر
على بعد مترين مني / رأيتهما يشربان النبيذ
ولا يبحثان عن الشعر
رأيت المعري يطرد نقاده / من قصيدته
لست أعمى / لأبصر ما تبصرون[3]

ولا يكتفي درويش بفضح عري الموت وجبنه، بل ويستخف بقدراته، فهو لا ينال من درويش إلا الجسد، أما المعنى والإبداع فهناك في مسلة المصري، مقبرة الفراعنة، بلاد الرافدين، طرفة، المتنبي، أبي العلاء، هيدجر،أيوب. تلك المعاني عصية على الموت، وعلى غيره، فالموت /الزمن لا يقوى على محو الكتابة،التي تخط على الصخور، و على الورقة؛ لان مصيرها البقاء. فقد سعى درويش فيما سعى، إلى الاستدارة صوب الماضي، لما يمثله من استدرار لمكنونات بقيت تعيش مع الشاعر، وهو في ذلك يسعى إلى: "الالتجاء إلى الطيف؛لردم الهوة بين اليقظة، والحلم؛ لتحقيق المعادلة الناقصة في الحياة، والاتجاه نحو اكتمالها في المنام، أو اتخاذها رمزاً ومدخلاً؛لينفذ الشاعر من خلالها إلى غرضه"[4]، وهو في هذا الارتداد، أو الاستدارة يروم الحلم، والغياب، في تقاطعات زمانية /مكانية، وهو حين يفعل ذلك يبحث عن امتلاك اللغة ناصية القول يبحث عن اسمه، الذي بدأ به الجدارية،ليختمها به أيضا

(1) الشيخ، الجدارية، ص49.
(2) المرجع نفسه، ص50.
(3) المرجع نفسه، ص31.
(4) الشريف المرتضى، أبو القاسم علي بن الحسين. 1957م. طيف الخيال، تحقيق صلاح خالص، مطبعة دار المعرفة، بغداد، ص4.

فيقول في ختام قصيدته: هذا الاسم الذي طوف به في أرجاء المكان وعبر به الزمان، وكأنه يقنع إلى ما نبه إلية ابن رشيق القيرواني، حيث جعل " الأصل في النهايات أن تكون قاعدة القصيدة، وآخر ما يبقي منها في الأسماع، وسبيله أن يكون محكماً: لا تمكن الزيادة عليه، ولا يأتي بعده أحسن منه، وإذا كان أول الشعر مفتاحاً له وجب أن يكون الآخر قفلاً عليه"[1]. فهل هي لذة الوعي وحرقة الوداع معا تجتمعان في بوتقة الجمالية المكانية والجدلية الزمنية، حيث الاسم المترنح على سرير الموت، في زمن الاحتضار والمكان الغائب المفتقد والفقيد :

وهذا الاسم لي.......

وذلك بعد أن يذكره حرفاً حرفا :

واسمي، وإن أخطأت لفظ اسمي

بخمسة أحرف أفقية التكوين لي:

ميمٌ /......، حاءٌ /......، ميمٌ /......، واو /......، دال.... [2]

هو الاسم إذن الباحث في زمنه عن مكانه الأول؛ ليبصر الشاعر من بعيد ميناء عكا كتشكيل بصري خادع وماكر، في لحظة انسحاب، وارتداد، تواري الشاعر مواجهة الموت؛ ليحيا بإضماره، هذه المواجهة التي تفسح المجال لدرويش؛ ليحيا مرة أخرى، على ضفاف الواقع المنصرم، هناك حيث الذكريات الأولى، ويبدو أن البون الشاسع بين الأزمنة الحاضرة منها، والغائبة لم تغير الصورة الأولى لدى درويش، فعكا كعادتها شامخة باسقة، والشاعر غير عابيء بفعل الأعداء، من تحويلهم للمكان، فتسقط محاولاتهم أمام انفعالات الشاعر الفاعلة، والمنفعلة،مع المكان:

وشارع متعرج يفضي إلى ميناء

عكا . ليس أكثر أو أقل .

أريد أن ألقي تحيات الصباح عليَّ

حيث تركتني ولداً سعيداً] لم أكن

ولداً سعيد الحظ يومئذ

---

(1) القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ص239.

(2) درويش، جدارية درويش، ص102.

ولكن المسافة مثل حدادين ممتازين
تصنع من حديد تافه قمراً[1]

إن الحكم على انفصال الزمان عن المكان، هو حكم تعسفي لا يقبل به الشاعر، بل يتمسك بذاكرته التي أصبحت سياجا للحلم، الذي يأبى النسيان والانمحاء، وإن حاول الأعداء ذلك، ليستحضر الشاعر المكان الماضي في الزمن الحاضر، ويشير إليه، ويقدم درويش شهادة تاريخية وصفية هامة وتوثيقية، فالشاعر مازال تحت وطء المتضادات التي لازمته من البداية إلى النهاية: يافا ما قبل الاحتلال، ويافا بعد الاحتلال، ويصر على الصورة الأولى التي يعتبرها ملكا له ولذاكرته الجمعية، يسيج الهوية برصد التاريخ، وأرشفته استعدادا للواقعي الخيالي، والخيالي الواقعي – بحسب تعبير درويش – :

هاهنا كنا وكانت نخلتان تحمِّلان
البحر بعض رسائل الشعراء......
لم نكبر كثيرا، يا أنا، فالمنظر
البحري والسور المدافع عن خسارتنا
ورائحة البخور تقول مازلنا هنا
حتى لو انفصل الزمان عن المكان[2]

ترى ما الذي تغير، فعكا مازالت شامخة، والمدينة ما زالت بسورها، وطرقاتها تُحمِّل المكان عبق البخور، ومنظر البحر لم تستطع أن تنال منه أيدي العابثين، وهو ما حدا بدرويش أن يستند إلى الحوار ليخلد اللقاء بعد " أن ظننا اللا تلاقيا " حوار دار بينه الآن، وبين طفولته التي تركها على عتبات المكان السكري:

أتعرفني ؟
بكى الولد الذي ضيعته:
((لم نفترق لكننا لن نلتقي أبدا...))
وأغلق موجتين صغيرتين على ذراعيه،

---

(1) الشيخ، الجدارية، ص91-92.
(2) درويش، جدارية درويش، ص93-94.

وحلَّق عالياً...

فسألت: من منا المهاجر [1]

ويستمر الحوار سجالا حيث ينقل الشاعر المعركة من مواجهة مع الموت، إلى حواريات عابقة بشعرية المكان، هذا الحوار مع الطفولة في المشهد السابق يقود إلى حوار مع السجان، عند الشاطئ الغربي، يعرف منه أنه ابن سجانه القديم، الذي مات لإصابته بالإحباط من سأم الحراسة، وأنه أورث ابنه مهمة حماية المدينة، من نشيد الشاعر الحائر، الذي لايزال مصراً على امتلاك الهواء، والبحر، والرصيف، ومحطة الباصات، وآنية النحاس والمفتاح، والباب والأجراس، وحدوة الفرس، التي طارت عن الأسوار، وأشياء أخرى كثيرة :

هذا البحر لي

هذا الهواء الرطب لي[2]

إلى أن يقول:

جدار البيت لي...

واسمي، إن أخطأت لفظ اسمي

بخمسة أحرف أفقية التكوين لي[3]

ولكن حالة القلق، والحيرة، وإحساسه بالغربة المقيتة، بقيت ملاصقات للشاعر؛ ليقنع الشاعر أخيرا، بأن اسمه ليس ملكا له:

أما أنا – وقد امتلأت

بكل أسباب الرحيل–

فلست لي

أنا لست لي

أنا لست لي... [4]

---

(1) درويش، جدارية درويش، ص94.

(2) المرجع نفسه، ص101.

(3) المرجع نفسه، ص102.

(4) المرجع نفسه، ص104–105.

6.4 الزمن والأسطرة، الولادة من خلال الموت:

لا بد من الاعتراف سلفا: " أن الألفاظ وحدها لا تصنع القصيدة، لكنها اللغة والعلاقات، التي تنتظم هذه اللغة في السياق الشعري العام، ضمن نظام خاص يكسب اللغة خصوصيتها، ومن الضروري أن تكون مفردات هذه اللغة قد تخففت من دلالاتها القديمة، لتصبح قادرة على حمل إيحاءات وإيماءات لم تعرفها من قبل، فالحاجة ماسة أن نرد الألفاظ إلى منابعها الأولى، إلى حالة الخلق، والتكوين قبل أن ترتدي معانيها المزيفة"[(1)]، فللرموز :التاريخية،والدينية، والأسطورية أهمية خاصة، " لما يرتبط بها من أحداث مهمة، ومواقف معهودة، بحيث أصبح استدعاؤها أمرا يثري المضمون الشعري، ويكشف الكثير من المعاني، التي يصعب الحديث عنها بطريقة مباشرة "[(2)]، ودواعي ذلك أن الشعراء قد لمسوا:" وشاكة امحاء الفطرية من عالمنا المعاصر، بسبب ماديته وآليته وتعقيداته "[(3)]، وهنا تحدث المقابلة بين المعنى القديم، والجديد من خلال الحراك اللغوي، الذي يهدف بالضرورة إلى حراك معنوي /دلالي، من خلال تفجير إمكانيات اللغة بإعادة صياغتها، ومناسبتها لما هو راهن، والشعر يحمل طبيعة خاصة؛ بوصفه الشكل المعرفي الأكثر مرونة، فهو ينفي مقولة " اللازمان".

وكل شيء في الشعر مرتبط بحراك الزمان، لأنه عالم لغوي و"اللغة مجموعة من العلاقات، لا مجموعة من الألفاظ"[(4)]، وهي حينئذ ترتسم من خلال حركية الأزمنة في الفراغ الاجتماعي، في انتفاء للحكم العقلي البسيط، ويصبح منزاحا عن العالم المعهود؛ ليصنع عالمه، وأسطورته، وكينونته الخاصة، لذلك قال الأقدمون "بأنه يقوم على ما ينفيه العقل ويأباه"[(5)]، ويبقى النص بوصفه جامعا لشتات الأزمنة المتوزعة، بين زمن

---

(1) حجازي، أحمد عبدالمعطي. 1985م. القصيدة الجديدة وأوهام الحداثة، مجلة إبداع، العدد9، القاهرة، سبتمبر –أيلول–1985، ص112.

(2) البردويل، صلاح. "توظيف التراث في الشعر الفلسطيني"، أطروحة دكتوراة، جامعة عين شمس، جمهورية مصر العربية.

(3) القعود، الإبهام في شعر الحداثة، ص56.

(4) مندور، محمد. 1973م. في الميزان الجديد، دار نهضة مصر، ص187.

(5) الجرجاني، أسرار البلاغة، ص249.

النص، وأزمنة التلقي، إلا أن ما نعتبره زمنا أسطوريا كان يتطابق مع الزمن الاجتماعي، وهناك يتماهى ما هو ملحمي، مع الأسطوري، وقد تتطابق الأزمنة الثلاثة بالنظر إلى الشعر ورسالته، حيث كان الإنسان يدمج الحلم بالواقع، ويوحد السماء مع الأرض، ويداخل بين السلف والخلف، وهذا ما أشار إليه الخضورفي قراءته لنص "نشيد لآتون للفرعون أخناتون"، حيث لمس ذلك التداخل بين الزمن الاجتماعي والميتي[1]، وكل ذلك في مسعى لـ"اختراق الأشياء، وسبر أغوارها وكشفها، أي تفكيك هذا العالم المعقد، وتفتيت صلابته "[2]. وقد ظل هذا التشابك والتلاحم، بين أزمنة القصيدة وأزمنة موضوعاتها؛ لتبقى القصيدة الجذوة المشتعلة التي لا يطفئها جليد الحاضر، ولا يحدها تكلسه، فهي الشاهد والشهيد معا، والحضور والغياب، ولا يمكن اختصارها، إلا كونها القصيدة حسب. وعندما نتحدث عن الزمن الأسطوري، لابد من مراعاة حالتين: الأولى وتتعلق باستخدام الأسطورة في النص الشعري، كموضوع تقوله القصيدة، والثانية: الأسطورة كزمن في القصيدة نفسها، وفيما يتعلق بزمن القصيدة نفسها: فإن لكل نص شعري أسطورته الخاصة أي أن القصيدة: تصنع أسطورتها، وتخلقها، وهنا تبدو الأسطورة أكثر جلاء ووضوحاً،عندما تتقدم الرؤيا بخطوطها الزمنية، التي تحدثنا عنها، على الرؤية، والحراك الشعري يزداد تألقاً كلما كان قادراً على صنع أسطورته الخاصة، وخلق إبداع معانٍ جديدة تتحرك ضمن إطار أسطورة الفعل المرتبط بحركيات النص الداخلية، والتي تعني محاولة الشاعر الإمساك، بحركة الزمان والسيطرة عليها، فالعالم خلق منذ الأزل، وبدون أن يتدخل الشاعر، في حالة ما "ماضية"، في زمن أولي؛ لذلك لابد أن يتدخل الشاعر للإمساك بحركته خوفاً من خرابه وتدميره؛ فهو يطمح للعودة إلى ماقبل الخطيئة الأولى؛ لذلك يحاول في كل نص شعري أن يتجاوز تلك الخطيئة، أن يمنع وقوع خطيئة أخرى، فيحاول أن يمسك بحركيات الزمن من خلال الزمن، يصنع أسطورته الخاصة من خلال نصه، الذي يتجدد مع كل أسطورة جديدة في نص جديد" فالتجربة الشعرية بما لها من خصوصية، في كل عمل شعري، هي التي تستدعي الرمز القديم؛ لكي يجد فيه التفريغ الكلي لما تحمله من عاطفة، أو فكرة

(1) الخضور، قمصان الزمن، ص34.

(2) القعود، الإبهام في شعر الحداثة، ص57.

شعورية وذلك عندما يكون الرمز قديما، وهي التي تضفي على اللفظة طابعا رمزيا، بأن تركز فيها شحنتها العاطفية، أو الفكرية الشعورية"[1].

من هنا ينبغي الأخذ بمعطى أن القصيدة هي من تصنع أسطورتها الخاصة وليس بالضرورة أن تروي الأسطورة تاريخا مقدسا، ليس من الضرورة أن "تروي الأسطورة تاريخاً مقدساً، وتخبر عن حدث وقع في الزمن الأول، زمن "البدايات" "العجيب"، وإذا كان الشعر يحدد وظيفته بالغوص إلى أعماق الصورة الظاهرة؛ ليستكشف ويستكنه الأسرار، فإن ذلك لا يعدو كونه بحثا عن الزمن الأسطوري، فهو بحث عن الحلم وعن الزمن الضائع، و الأمل المفقود، والإنسان الغائر في إنسانية دفينة، هو بحث عن عالم من الرؤى والاستشرافات، وليس بحثا عن دفائن بالية؛ ليتستر الشاعر خلفها، فالنظرة اللاشعرية تؤكد على "الدور الأساسي لزمان الأصل الذي يعتبر زمناً قوياً، وبالتحديد كان ذلك الزمان، الوعاء الذي استوعب خلقاً جديداً، أمّا الزمان المنصرم والممتد بين حصول الأصل، واللحظة الحاضرة، فليس زماناً "قوياً"، ولا يحمل دلالة؛ لهذا السبب يجري إهماله وعدم الاكتراث به، أو يسعى الإنسان جهده إلى إلغائه وإبطاله". أما الزمن الشعري، فهو الذي يخلق من كل عنصر، أو قيمة حدثية أو معنى زمناً قوياً –أصلاً، قادراً على استيعاب خلق جديد، وبدلالة جديدة؛ فيؤسطر المهمل والهامشيّ أحياناً ويكسر كونية الزمن الدائرية /الفيزيائية، ويحقق البدايات المتجددة دائماً؛ لأنه يحطم الزمن المتجمد، ولا يعترف بوجود [اللازمان]. ففي الحالة الأولى يحطم نقطة البداية الوهمية في الزمن الدائري،التي يبدأ عندها وينتهي فيها؛ ليبدأ من جديد ويكرر نفسه، وفي الحالة الثانية يتجاوز الخط المستقيم الذي يسير عليه الزمن الميقاتي المطّرد؛ ليصنع زمنه الشعري الحلزوني المتصاعد المتجدد في كل قيمه، محمّلاً بالنقطة الأصل الجديدة الموسومة معرفياً، والصاعدة بقوة زمنها الأسطوري، وبتراكمها الكمي والكيفي، وهي بهذه الحالة لا تتعالى على الشرط الإنساني، بل تصعد من كونه موجوداً في الإحداثيات الزمنية، وصولاً إلى القيمة المعرفية الراسخة، في الانزياح عن الشرط الاجتماعي. وزمن الموضوع يهدف إلى أسطرة الراهن، والعودة به إلى الزمن الأول، إلى ينابيعه الأولى لما له من اتصال مع الذاكرة الجمعية، والمخيال الاجتماعي

(1) إسماعيل، عز الدين. 1963م. التفسير النفسي والأدب، دار العودة، بيروت، ص179.

المؤسّسين للزمن الأسطوري، فإن زمن النص الشعري يؤسس وعبر الدلالات، على الالتقاط المعرفي الفردي للخيال والذاكرة الجمعيين، أي على تكوين الذاكرة الشخصية، من منظومة المعرفي العام، وهنا، نحن نمس، مسألة غاية في الأهمية، لا من حيث فهم الأسطورة وحسب، ولكن، على وجه الخصوص، من أجل إدراك التطور اللاحق الذي طرأ على الفكر الأسطوري[1].

فإذا كانت معرفة الأصل، والتاريخ النموذجي للأشياء تمنح صاحبها شكلاً، من أشكال السيطرة السحرية على الأشياء، فإن هذه المعرفة تفسح المجال في الوقت ذاته أمام صياغة ألأفكار، والتصورات عن أصل العالم، وعن بنيته"[2]، والأسطورة بهذا المعنى تؤدي كشفا للوقائع وبالتالي تشريحها وعرضها؛ لإبراز مكامن الخوف، والرعب؛ "فهي ليست حجرا ملقى في الريح، بل هي ومنذ نشأتها حنين يرتبط بالإنسان، ووضعه الخاص، وما واجهه من ضغوط طاحنة، وهي بالتالي تجسيد لخصائصه النفسية"[3]، فإضافة القيمة المعرفية في الذاكرة الشخصية، للشاعر تنعكس على زمن النص، من خلال قدرته على استخدام الدوال، وعلى زمن موضوع النص من خلال قدرته على معالجة الزمن الأسطوري "التاريخي"، فالإنسان أصبح على ماهو عليه الآن تحت تأثير وفعل مجموعة من الصيرورات/الأحداث، وهو قابل للموت؛ لأنه كان في لحظة معينة قابلاً للولادة، وقابلية الموت والولادة، فعل مرتبط بالبنية الأناسية المعرفية الواسمة للكتلة الاجتماعية عبر سيرورتها الخاصة، والتي تنعكس بخصائص دقيقة على ما يمكن أن نسميه التعبير الذاتي للذات الشاعرة، بخطيها الذاتي والقومي. فأزمنة الحلم، والخلق، والموت، والطوفان عند الحضارات العروبية البدئية (البابلية، الكنعانية، المصرية.....) تختلف عما هي عليه لدى الأمم الأخرى، وإن تقاطعت في بعض الشيء، فهي لا تتطابق معها، حيث يتوضع المخيال والذاكرة، ولأن عناصر اللاشعور الثقافي، تختلف ببنيتها وحراكها من أمة لأخرى؛ لنصل للسوية التالية، إلى الأزمنة المتراكبة التالية.

---

(1) الخضور، قمصان الزمن، ص37.

(2) ميرسيا، إلياد. 1995م. ملامح من الأسطورة، ترجمة حسيب كاسوحة، إصدار وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية، ط1، ص149.

(3) العلاق، علي جعفر. 1997م. الشعر والتلقي، ط1، القاهرة، ص23.

والزمن الأسطوري يصبح حاملا للزمن الميتي، الذي يتحرك وفق معطيين أولهما: البحث عن الينابيع الأولى بحدوده الذاتية، وليس بظاهرها (أنطولوجيا)، وهنا تكمن قدرة الشاعر على فضح ذاكرته؛ لأنها ملكيته الخاصة، تماماً كما أن النسيان "اللا ذاكرة"، هو من "الممتلكات الخاصة للموت"(1).

فالذاكرة مظهر لوجود الشاعر، واللا ذاكرة مظهر للا زمان ينبيء بموت الشاعر، وانتهائه، فهو يعني الموت، والمخيال دليل وجود العناصر الميتية في التاريخ، وانعدامه يعني وجوداً، في اللا تاريخ، أما الثاني، فيخص أزمنة حراك العناصر الميتية في الواقع، وهذا ما يمكن تحميله على الزمن الثقافي، أي القراءة الفلسفية لعناصر موضوع النص الشعري؛ لأن هذه القراءة تقدّم فضاءات حركة دقائق، وعناصر تمس الواقع الحالي، وإنما كانت الثقافة تتشكل وتتجدد في المجتمعات القديمة، كما في كل مكان تقريباً، بفضل تجارب إبداعية يقوم بها بعض الأفراد، وكان المجتمع يشخص في مجموعه صوب القيم، والمعاني المكتشفة، والمنقولة إليه عبر هؤلاء الأفراد؛ لأن ثقافة الأولين تدور حول أساطير يجري إعادة التعبير عنها، وتدقيق النظر فيها، بصورة مستمرة من قبل اختصاصين في المقدمات(2). حسب هذا الاتجاه تقدم الأسطورة مساعدة للإنسان؛ حتى يتجاوز حدوده الخاصة، وشرطه المقرر، وتحثه على الارتقاء،"إلى مصاف العظماء"(3). وهذا ما يفسر القول ب " أن المعالجة الإحصائية لأعمال درويش، أو بعض دواوينه تقربنا إلى معرفة مؤثرات حقيقة وجود الظاهرة الأسطورية، في الشعر الفلسطيني بعامة، وليس في شعره فحسب، فقد اتجهت النسبة المئوية العامة في شعره إلى (14,4%)، أما عدد القصائد، فوصل إلى اثنين وأربعين مقيسة بالأعمال الكاملة للشاعر "(4).

---

(1) ميرسيا، ملامح من الأسطورة، ص181.

(2) الخضور، قمصان الزمن، ص40.

(3) المرجع نفسه، ص40.

(4) شعت، أحمد. الأسطورة في الشعر الفلسطيني المعاصر، ط1، مكتبة القادسية، بخانيونس، فلسطين، ص50.

وسعيا لمد الواقع بمصادر القوة يعيد درويش تجربة أسطرة الشخصيات والأماكن والأحداث،على سمت السياب عندما جعل المناضلة الجزائرية (جميلة بوحيرد) بطلة أسطورية، ومثلا أسمى لكل المعاني والقيم النبيلة[1]، وتصبح هذه الشخصيات المؤسطرة " المستدعاة" محور القصيدة، حيث يبرز اسم الشخصية في عنوان القصيدة، ما يؤثر في أفق التوقع عند القاريء، ويجعل العنوان بمثابة مفتاح تأويلي يقوم بتعيين طبيعة النص، وتشكيل بؤرته الدلالية، كما فعل درويش في قصيدته: " أحمد الزعتر "، فقد وقف درويش أمام أزمة الإنسان ووجوده في الحياة، حيث ينتقل من اليومي العادي إلى الكوني /الإنساني، فيرقى ببطله إلى مصاف الأسطورية، من خلال مد البطل بقوى أسطورية خارقة متجاوزة تنأى عن المألوف.

ولعل درويش وهو يؤسطر شخصياته لا يبتعد عن الواقع، بل يبقى هو المنطلق " فأحمد " يعود إلى ذلك الجذر العربي الإسلامي، والزعتر يعود إلى تل الزعتر، اسم ذلك المخيم الفلسطيني، الواقع في خاصرة بيروت الشرقية[2]، وقد ترافق الخروج الدرويشي من بؤرة ألم الذات، إلى الألم الإنساني مع خروج جدلي، إلى بؤرة الدرامية الأسطورية، في استيعاب دراماتيكي، لمعطيات الواقع، وهو يمزجه مع المتخيل؛ لصياغة ومسرحة المشهد، والمسيرة الفلسطينية؛ لتدخل اللغة إلى مكامن الألم، وتصوغ من الداخل أسطورة الواقع والألم.هي باختصار دراما الملحمة /الأسطورة، وحتما سيتأسس على هذا الجدل القائم في الذات، والمتفاعل في داخلها أبدية متحررة، من طوق الواقع، مفرزة: تيها، وتشردا، وحالة من العبثية اللامتناهية، حيث الاغتراب المتنامي/ رحيل للجسد، والنفس، والسؤال، وتبادلية تكرس ثنائية الحضور /الغياب، السؤال/الرحيل :

"في كل شيء كان أحمد يلتقي بنقيضه
عشرين عاماً كان يرحل..". [3]

---

(1) حشلاق، عثمان. التراث والتجديد في شعر السياب، د.ط، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ص51.

(2) الحاج، محمود درويش بين الزعتر والصبار، ص31.

(3) درويش، الديوان، ص304.

ولعل التضادية الناجمة عن الاستعمالات اللغوية: الرحيل /الالتقاء، الاتصال / الانفصال، الحضور /الغياب، تشكل مدا لأحمد الذي يسبر أغوار اللاوعي، بوعي درامي نفاذ. فهناك طاقة كامنة متشكلة أصلا تتفجر؛ لتحمل على عاتقها مسؤولية الكشف عبر ثيمات: الذاكرة / الحلم / الرّؤيا / الطاقة التركيبية المختزنة في النص. فهناك إذن إمكانيات لمعاني تتولد في النص، وبالتالي في داخل " أحمد /الشاعر " تستمر معها جدلية الخفاء، والتجلي سطوعا، وخفوتا تبعا للحركة الدرامية المتولدة من علاقات النص :

راح أحمد يلتقي بضلوعه ويديه

كان الخطوة – النجمة

ومن المحيط إلى الخليج، من الخليج إلى المحيط

كانوا يعدون الرماح

وأحمد العربي يصعد كي يرى حيفا

ويقفز ...

أحمد الآن الرهينة

تركت شوارعها المدينة

وأتت إليه

لتقتله "[1]

إنها لحظة الصحو بعد فقدان الذاكرة، وهي صدمة الحضور، فهل يترك لأحمد صحوه في الزمان والمكان؟ وزيادة على ذلك أن يكون هاديا للناس، وهنا سيجابه أحمد، سيتوقف سيره قسرا،فهناك من هو عازم على إيقافه " ومن المحيط إلى الخليج من الخليج إلى المحيط، كانوا يعدون الرماح، وأحمد العربي يصعد كي يرى حيفا، ويقفز...". صورة حسية كأنها مشهد سينمائي في ملحمة: إنسان يصعد في الفضاء، بينما الرماح تنوشه من كل اتجاه، وهو يقفز عن رمح من هنا، وعن رمح من هناك، ورغم حسية الصورة يكمن فيها ما هو غير مادي، يكمن فيها عذاب إنسان يتقافز بين

(1) درويش، الديوان، ص305.

الأسنة التي تريد قتله[1]. وقد رسم الشاعر صورة مريعة لمدينة تترك شوارعها يحركها الحنق والحقد؛ لتقتل أحمد، صورة ربما تقربنا إلى مشهد صلب المسيح، وهو مشهد ساخر يهزا بالواقع العربي برمته. وتستمر حالة التشرد، والضياع،وهنا إضافة حالة الانقسام، حين تتوزع الذات بين ذاتيتها الكونية، وذاتيتها الموضوعية:

"ومن الخليج إلى المحيط من المحيط إلى الخليج

كانوا يعدون الرماح"[2]

أما الانتشار المنقبض، لتلك المفاعيل، وحركيتها، فهو الصراع المتنامي بين الطاقتين:

هو أحمد الكوني في هذا الصفيح الضيق، المتمزق الحالم

وهو الرصاص البرتقالي... البنفسجة الرصاصية

وهو اندلاع ظهيرة حاسم

في يوم حرية[3]

وداخل هذه الصراعات المتولدة، هناك حياة تتولد على أنقاض الحلم، والرؤيا، والذكرى، حين تصب الحركة باتجاه العدم / موت التاريخ، فالذات تنمو وتتولد من بذور صراع تغلي مراجله، وتتقدم بحركية هدارة تحرض حركة الجدل القائم:

"تركت شوارعها المدينة

وأتت إليه..

لتقتله.." [4]

ورغم ما يحيط ببطلنا، إلا انه يتفرد بمشهد البدء، والأزلية، والزرقة، التي تمنح المعاني رشاقتها، والرؤي والكلمات، خلودها، واخضرارها، هو الأزرق اللا متناهي، الذي يستوعب اللحظة الممتدة بين الماضي، والحاضر، والمستقبل، رغم البناء السردي المتنامي، عبر مسيرة عشرين عاما :

---

(1) الحاج، محمود درويش بين الزعتر والصبار، ص42.

(2) درويش، قصيدة "أحمد الزعتر"، ص305.

(3) المرجع نفسه، ص306.

(4) المرجع نفسه، ص305.

"إن التشابه للرمال وأنت للأزرق"[1]

وهو حامل عبء الرسالة، والواقع، وهو الضياع، والغربة، والمنافي، يتكاثر وينمو زعترا، ومقاتلين :

آه يا وحدي ؟ وأحمد

كان اغتراب البحر بين رصاصتين

مخيما ينمو، وينجب زعترا ومقاتلين

وساعدا يشتد في النسيان

ذاكرة تجيء من القطارات التي تمضي

وأرصفة بلا مستقبلين وياسمين.... [2]

في هذه الغربة يتوحد" أحمد" ب (المخيم، البحر، الذاكرة، و الأرصفة... مسعى من الشاعر إلى أنسنة الطبيعة ووحدة الوجود.. ومن أحد عناصر هذا التوحد هو " المخيم " يتبرعم المقاتلون، مثلما يتبرعم الزعتر، بين شقوق الصخر، وهناك مقاتلون تشتد سواعدهم في النسيان، نسيان الآخرين الذين، سيتقاطرون، ويتفازعون، ثم يتحالفون؛ ليحاصروا أحمد / الزعتر، وأيضا نسيان المقاتلين، الذين ينمون في غفلة حتى من أنفسهم، والنسيان يستدعى إلى الذهن كلمة لصيقة أخرى هي " الذاكرة " ذاكرة طافحة بالمرارة توحي بها القطارات التي تمضي، دون توقف؛ لأنها بلا محطات، ولا منتظرين، مثلها مثل الغريب /أحمد،الذي لم يكن يتوقع أن ينتظره أحدا، على الأرصفة، حاملا بيده أضمومة ياسمين. هنا القطارات الآتية بصيغة الجمع، وهي " تمضي " كأنها على سفر دهري، وأيضا كلمة " الأرصفة " الآتية بصيغة الجمع، الخالية من المستقبلين، كلها رسمت جوا من الترحال، وانعدام الاستقرار، والضياع[3]. وسنلحظ أن هناك انتقالات زمنية بين الماضي المستمر ،الذي تكرسه رموز :

الرصاص = الحق / المقاومة

البرتقال = يافا /الوطن / الأمومة،

---

(1) درويش، قصيدة "أحمد الزعتر"، ص306.

(2) المرجع نفسه، ص304.

(3) الحاج، بين الزعتر والصبار، ص36-37.

الذكريات = انزياح النسيان + وعي النزوح والتشرد بعيدا عن الأرض، والتي تشكل البدايات القلقة /المتوجسة، حيث تنطلق الصرخة الدرويشية /صرخة أحمد، الذي يصارع لحظة الخروج الأولى، في ربط محكم مع اللحظة الحاضرة، فما يفتأ يفعل ذلك حتى يتواشج معها (اللحظة الحاضرة)حاضر الشتات، والغربة، والضياع، فيأخذه الوعي، في رحلة اللاوعي، إلى المنابع الأولى مهد الأسطورة، والتكون، وهناك يلقى بعناصر البعث، والحياة " الرصاص، البرتقال، الذكريات، المشهد البحري، و تل الزعتر":

أنا أحمد العربي – قال"أنا الرصاص البرتقال الذكريات".

وجدت نفسي قرب نفسي

فابتعدت عن المشهد البحري

تل الزعتر الخيمة.

وأنا البلاد وقد أتت

وتقمصتني

وأنا الذهاب المستمر إلى البلاد

وجدت نفسي ملء نفسي...... (1)

"أنا احمد العربي، أنا الرصاص البرتقال "، صرخة من وجد نفسه بعد طول ضياع، صرخة من عذبه السؤال، صرخة من لاقى نقائض أفكاره في كل شيء. ومثلما عرف نفسه أنه "عربي" يعلن صارخا بالنغمة ذاتها " أنا الرصاص، البرتقال، الذكريات، ثلاثة عناصر تذكر بفلسطين = (الرصاص، البرتقال، الذكريات)، والبلاد تأتي، وتتقمصه فيمتليء وجدا، ويعلن نفسه " ذهابا " متواصلا على درب البلاد؛ ولأن على الدرب عوائق كبرى، والصوت الشعري يعيها يعلن أنه " ذهاب مستمر "، و"أنا البلاد وتقمصتني"، "وأنا الذهاب المستمر إلى البلاد"، فكلمة " المستمر "، تفيد أن جمعا موحدا في أحمد، سيظل يطرق الدرب الذاهب إلى البلاد. من خلال صورتين في مقطع واحد يتنامى وعي الذات عند أحمد، فهو يقول في الصورة الأولى: " وجدت نفسي قرب نفسي "، وفي الصورة الثانية يقول: " وجدت ملء نفسي "، والفرق واضح

(1) درويش، ق: أحمد الزعتر، ص305.

بين " قرب " و" ملء "، فقبل أن تتقمصه البلاد وجد نفسه قرب نفسه، أما وقد تقمصته البلاد، وأعلن نفسه دربا للذهاب إلى البلاد، فقد وجد نفسه ملء نفسه، تم وعي الذات إذن واكتمل، وامتلأ احمد ثقة، واكتشافا بعد أن عرف نفسه، وعرف لون جلده، لا بد له من أخذ ما سلب منه ! فراح يلتقي بضلوعه ويديه؛ ليرسم حلمه؛ وليرسم مشروعه، وكانت خطوته هذه هي النجمة الهادية، النجمة التي يعرف الضائعون بها التيه سمت الخلاص[(1)]، هذا الزمن الموزع في داخل درويش / أحمد يكرس ثنائية الغياب /الحضور، والغياب يحمل شحنات عاطفية، ودفقات وجدانية تجدد حضور الماضي /الغياب؛ ليغدو هذا الاكتناز /الاحتشاد، مقابلا لخواء الحاضر /الواقع، في احتدام يزيد من ألق القصيدة، ويدعم توهجها الأخاذ، وتصبح اللحظة حاملة لكل الوجود، مثلما يشكل أحمد / درويش هذا الاختصار الكبير، لكل الصور من الماضي، والحاضر، والمستقبل:

"أنا البلاد وقد أتت
وتقمصتني"[(2)].

وكلما كان الارتداد إلى الماضي أوسع مدى كانت العودة إلى الحاضر أقوى؛ فتكتسب اللحظة الزمنية القدرة على الامتداد، والاستشراف، هي إذن حركة دائرية /ارتدادية، ربما نشعر بضعف سطوتها، كلما اصطدمت بجدار الواقع، الذي يفعل فعله في بعثرة الحلم، إلى أن يتناقص إلى مرحلة العدمية، في المستقبل صوب رحيل مستمر، وفي أبدية لا تنتهي.:

"وأنا الذهاب المستمر إلى البلاد"[(3)].

بهذا التكثيف يستمد جسد أحمد /الشاعر بعده الأسطوري الملحمي، حيث يتشكل هذا الاكتمال الرؤيوي، ويتوسع، ويتمدد استعدادا للحظة الحصار، والسير في مدى الذهاب المستمر، وسيحتدم الصراع بين ذوات الشاعر /أحمد، والذوات الأخرى، في

---

(1) الحاج، بين الزعتر والصبار، ص41.
(2) درويش، الديوان، ص305
(3) المرجع نفسه، ص305.

انفتاح دلالي دينامي صدامي يتخذ من استغراقه، وتوتره داخل ذاكرة الدم شرعية ديمومته :

"أنا أحمد العربي – فليأت الحصار
جسدي هو الأسوار فليأت الحصار
وأنا حدود النار فليأت الحصار"
وأنا أحاصركم
أحاصركم(1)

يصرخ أحمد، ويصرخ مستندا إلى عذاب الضمائر، وإلى إعداد النفس لجعلها أضحية، وجعل الجسد المضحى: بلادا واسعة لها باب مفتوح هو صدر أحمد: " وصدري باب كل الناس فليأت الحصار "(2). ويبدو أن الحالة التصادمية المحتدمة، في وعي الشاعر، يقابلها: سكون وزبد، وهنا تدخل الذات، في حسابات القراءة الواعية للذوات الخارجية، التي تقف على الجانب الآخر، وهي تلحظ أحمد الكوني المندغم بمأساته المستغرق في وجوده، وتترنح القصيدة بين نقيضين، حيث يشكل أحمد جانبها الأول، وهو = الرصاص، البرتقال، الذكريات، المتمزق، الحالم، وجانبها الثاني هو: النقيض/ العدم، المتواري خلف الزبد، ودلالته. دينامية وَقْع متحول، متخط،، يناغم التوحد، والحلم هو حلقة الوصل:

يا أيها الولد الموزع بين نافذتين
لا تتبادلان رسائلي
قاوم
إن التشابه للرمال....وأنت للأزرق
"وأبحث عن حدود أصابعي
فأرى العواصم كلها زبداً"
لم تأت أغنيتي لترسم احمد المحروق بالأزرق
"هو أحمد الكوني في هذا الصفيح الضيق

(1) درويش، الديوان، ص305.
(2) الحاج، بين الزعتر والصبار، ص44.

المتمزق الحالم"[1].

وهو الرصاص البرتقالي، البنفسجة الرصاصية

وهو اندلاع ظهيرة حاسم

في يوم حرية "[2]

أما أحمد فللأزرق...، فالسماء رمز الصعود، والعلا، والآلهة تكتسي بالزرقة، والبحر الزاخر الغني الغامض العنيد، يتكلل بالزرقة، والماء الصافي العميق يتباهى بزرقته، ألا يليق هذا اللون بأحمد إذن ؟! فالزمن الآتي زمن وعي الذات، والتهيؤ للمقاومة، وسيكشف لنا النص من خلال شعريته، ومن خلال مرجعية أسطورية، وثقافية عميقة، كيف رسم لنا أحمد متوحدا مع المخيم، والرصاص، والبرتقال... وقال: إن البلاد بكل ما فيها تقمصت " أحمد "،وقال: إن صدر أحمد بات " باب كل الناس "، من هنا أتى الإيحاء بجعل جسد أحمد أرضا تمتد من المحيط إلى الخليج[3]. ويشكل الرمز الطبيعي أحد أهم العناصر التصويرية، وهو شكل يبرز الرؤية الخاصة للشاعر تجاه الوجود، ويعمل على تحقيقها، كما أنه يمكن الشاعر من استيعاب التجارب الحياتية، ويمنحه القدرة، على استكناه المعاني استكناها عميقا، مما يضفي على إبداعه نوعا من الخصوصية، والتفرد، والشاعر إذ يستمد رموزه من الطبيعة يخلع عليها من عواطفه، ويسبغ عليها من ذاته ما يجعلها تنفث إشعاعات، وتموجات تعج بالإيحاءات، فتصبح الكلمات الشفافة القريبة المعنى مكثفة، ومحملة بالدلالات، لا فرق بين كلمة وأخرى، في هذا المجال لأن كل مفردات اللغة لها أن تستخدم في الشعر " استخداما رمزيا، ولا تكون هناك كلمة هي الأصلح، من غيرها؛ لكي تكون رمزا، إذ المعول في ذلك على استكشاف الشاعر للعلاقات الحسية، التي تربط الشيء بغيره من الأشياء"[4]. لقد تحولت مظاهر الطبيعة في فلسطين من تراب وبنفسج وبرتقال، إلى رموز للتضحية والفداء، وتحول البحر من خلال لونه، إلى رمز من رموز العذاب الجسدي، والروحي،

---

(1) درويش، الديوان، ص306.

(2) المرجع نفسه، ص306.

(3) الحاج، بين الزعتر والصبار، ص47.

(4) إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه، وظواهره الفنية، والمعنوية، ص198.

التي يواجهها الشعب الفلسطيني[1]. ويصبح أحمد مع ذلك فلسطينا كلها، بدمها القاني، ولحمها المحروق، ومخيمات الصفيح الضيقة، فهو ابن تل الزعتر، من جهة، وهو ينتسب إلى جذره العربي الإسلامي من جهة أخرى؛ ليكتسب بذلك بعدا أسطوريا، فهو مقاتل غير عادي، ورمز الافتداء، تحل روحه في الطبيعة لبعث الحياة فيها من جديد، هو الانبعاث التموزي حين تتحول دماؤه،إلى قوة مؤججة للنيران تحرق الاحتلال، وأحمد/ الشاعر/فلسطين يغدو مكانا متسعا لا حدود له إلا صلات العلاقة، التي تجمع بين رموز البرتقال الموحد، مع الرصاص، وأوراق البنفسج، التي تتساقط؛ لتعطر تراب الأرض الممتزج هو الآخر بدماء الشهداء.

لم تأت أغنيتي لترسم احمد الكحلي في الخندق

الذكريات وراء ظهري – وهو يوم الشمس والزنبق[2]

يخلق النص صورة غاصة بالتحاور، والتناقض، مع الطرف الآخر للصورة، إذ يكمل النص " وهو يوم الشمس والزنبق "، ولونيا سيكون " يوم الشمس " ناصعا، مناقضا للون الكحلي، وسيكون ليوم الشمس " إشارة زمنية فلكية تعني يوما ليس ككل الأيام، وستكتمل الصورة عندما يضاف الزنبق إلى هذا اليوم، فالزنابق نهمة لأشعة الشمس وهنا تحدث المحاورة بين يوم الشمس الطويل، وبين عمر الزنابق القصير، ويوحي الخندق، والصمت، وانتظار الآتي إلى الصوت الشعري بديالوج خطابي، لكنه كالمونولوج في حميمته[3]. حيث يستجمع الشاعر /أحمد قواه الداخلية بين ارتداد للماضي، وحلول في الحاضر، إلى استشراف للمستقبل، ولكنه ينكسر عل أعتاب الحوار /الصدام الخارجي،ليرتد كسيرا يبرز انبساطا كاشفا لانكسارات الصراع، لتنتفي الرؤيا في جرح الماء:

"سائراً بين التفاصيل اتّكأتُ على مياه

فانكسرت"[4]

---

(1) النابلسي،مجنون التراب، دراسة في شعر وفكر محمود درويش، ص276.

(2) المرجع نفسه، ص305.

(3) الحاج، بين الزعتر والصبار، ص46.

(4) درويش، الديوان، ص306.

وتشرق المأساة، التي تتولد من خلال التداعي الميتافيزيقي للنص، حركة رتيبة تتوزع على أنحاء النص؛ لتختزل الكوامن، بل لتكشفها وهنا ينقل الشاعر / أحمد المزاوجة إلى الوطن، الذي أضحى حلما يطارده؛ فتحول بينهما الخناجر؛ ليرتد الشاعر إلى جرحه / وطنه، يبني منه وطنا جديدا مقاربا لوطنه، الذي يبتعد عنه كلما اقترب منه:

"ولكن كلما مرت خطاي على طريق
فرت الطرق البعيدة والقريبة
كلما آخيت عاصمة رمتني بالحقيبة
كم أمشى إلى حلمي فتسبقني الخناجر "[1]

فالعواصم /الأمكنة / الأوطان المصطنعة / كلها زبد، مما يدفع بدرويش /أحمد أن يعاود الحلم الذي يؤاخي، بين النزف والحلم:

"والتجأت إلى نزيفي كي أحدد صورتي"
"والتجأت إلى حصاركي أحدد قامتي"
فالتجأت إلى رصيف الحلم والأشعار"[2].

وطاقة النزول تلهب الشاعر، وتمده بما يكفي أمام قوة الصعود الكامنة، في حلم الشاعر /نهايات العواصم......وكلما وصل إلى منتهى الانحدار، أوقد شمعته من جرحه النازف، قبل أن يصل التناقض إلى نهايته، بطاقة مستقبلية قادرة على الامتصاص،بل والتماهي استعدادا للحظة الانبعاث:

"صاعداً نحو التئام الحلم"[3]
"سنذهب في الحصار حتى نهايات العواصم"[4]
"تلك مساحتي ومساحة – الوطن – الملازم
موت أمام الحلم "[1]

---

(1) درويش، الديوان، ص307.
(2) المرجع نفسه، 306–307.
(3) المرجع نفسه، ص307.
(4) المرجع نفسه، ص310.

"أوقد شمعتي من جرحى المفتوح للأزهار"[2]

ولعل ما يمتلكه الشاعر من موروث عابق بأرج المكان، يفسر هذا التوتر الجدلي الحامل للدلالات القادرة على تفجيرالمعاني، والصمود، بل والصعود مرة أخرى، باتجاه حلم جديد يرى حدوده متخطية للعواصم، وعناصر الزبد:

"وأحمد العربي يصعد كي يرى حيفا

ويقفز

أحمد الآن الرهينة

تركت شوارعها المدينة

وأتت إليه..

لتقتله ..."[3]

ودوما ستطالعنا حقيقة أن الشاعر ينطلق، في رسم ملامح الشخصية، من ذات متمزقة في عصر الضياع، هذه الذات الباحثة عن الحضور، والبطولة، والانتصار، والتحدي، ومواجهة الموت، كل ذلك يرقى بالشخصية إلى مصاف الأسطوري / الملحمي، كما تتخذ طريقته أبعادا مختلفة، في نسج عالم آخر باستناده إلى القيم الإنسانية، من خلال سبر أغوار الواقع،الذي لا يمكن التعبير عنه شعرا، إلا بالتغلغل في أعماق الموجودات، وهنا يجلي درويش صورة جديدة للوجود تبرز مكونات الإنسان، وعلاقته بالحياة، والأشياء، والمكان المنشود يحمل ملامح أسطورية، تتآلف فيما بينها في عالم خيالي، ينأى عن الواقع وتبعاته[4]:

ومن هواء البحر أصعد

من شظايا أدمنت جسدي

وأصعد من عيون القادمين إلى غروب السهل

أصعد من صناديق الخضار

---

(1) درويش، الديوان، ص311.

(2) المرجع نفسه، ص307.

(3) المرجع نفسه، ص305.

(4) شعت، الأسطورة في الشعر الفلسطيني المعاصر، ص138.

وقوة الأشياء أصعد[1]

حركية متموجة تستمد استمرارها، من علائقيات الحضور والغياب، يهرب أحمد العربي؛ ليضيء أحمد الكوني الطاقة الإبداعية المتقاطعة، في هذا الاتحاد /الحلول، بومضات صوفية تنزع إلى المطلق، ولا تعترف بضيق اللحظة، بل بتمددها، وانبعاثها، وارتحالها، من تحت الركام:

"وأحمد كان اغتراب البحر بين رصاصتين"[2]

"وأعد أضلاعي فيهرب من يدي بردى

وتتركني ضفاف النيل مبتعدا

وأبحث عن حدود أصابعي

فأرى العواصم كلها زبدا "[3]

هنا توحد بجغرافية عريضة، لا يشكل بردى والنيل فيها سوى ضلعين من هذا الجسد، " وأعد أضلاعي فيهرب من يدي بردى، وتتركني ضفاف النيل مبتعدا "، ولأننا رأينا كيف استطاعت الشعرية رسم دلالة اكتشاف الذات، وامتلاك الهوية، كأنها صحو جسد بعد فقد ذاكرة من صدم، وهو ما يقابل في التاريخ ضياع فلسطين في ال48. ستروقنا صورة الجسد، وهو يصحو وتعود إليه الذاكرة؛ ليتحسس " الصاحي " / أحمد أول ما يتحسس صدره، كأن الألم كان في الصدر، حيث القلب مركز العواطف " شعريا "، فيهرب الضلع المائي الأول، في هذه الجغرافية /الجسد، ثم النيل، وهو الضلع المائي الثاني، ومن الضلعين الفارين نتذكر قصة خلق حواء من ضلع آدم، فيزول العجب من توحد الذكورة /الأرض، ففي خلفية النص تكمن الذكورة /الأصل، ومن الضلعين المائيين تستدعى رؤية العواصم زبدا، إذ لكل ماء هارب متحرك زبد يطفو على الجوانب، تفقؤه ريح هينة:

"وأبحث عن حدود أصابعي، فأرى العواصم كلها زبدا "[4].

---

(1) شعت، الأسطورة في الشعر الفلسطيني المعاصر، ص308.

(2) المرجع نفسه، ص304.

(3) المرجع نفسه، ص306.

(4) الحاج، بين الزعتر والصبار، ص49.

إن هذه الحركة المتموجة لفعل التضاد، هي من تمنح الشاعر فرصة الإطباق، على الحلم، حركة إيقاعية ملحمية، وصور أسطورية تتغرب في احتدامات الصراع المؤجج، بين الانقباض، والانبساط، فالاسم أحمد يتحرك ضمن ثلاث ذوات: أحمد الشاعر / أحمد الزعتر، و أحمد العربي، وأحمد الكوني / الإنساني، وحتما أن هذا الصراع يقود إلى العبور من خلال ثلاث مسارب: الماضي، الحاضر، المستقبل، والحلم وحده من يعطي الشاعر إمكانية العبور.

"الآن أكمل فيك أغنيتي،
وأذهب في حصارك
والآن أكمل فيك أسئلتي
وأولد من غبارك"(1)

"أنا الرصاص البرتقال الذكريات
وأنا البلاد وقد أتت
وتقمصتني"(2)

ويبقى القول: إن القصيدة برمتها، احتواء لصورة انفعالية تتمحور حول وقائعية، يمدها النفس الفجائعي المنبثق من الثبات، والموقف، والصمود، بأسباب الذهاب والإياب؛ لتقف أسطورة راسخة، وثابتة، وباسقة، في وجه ألم الواقع، وانصهارات الذات.

7.4 الخاتمة

عكفت هذه الدراسة من خلال منهجية نقدية مقصودة أو متبناة إلى تخطي الدراسات النقدية التقليدية القائمة على المتابعات التاريخية لأدب كاتب أو شاعر، أو تناول نصه ضمن منطق لغوي بلاغي محض، يتكئ على العبارة الشعرية، وفق معيارية الدرس النقدي القديم؛ لتتعاطى مع ذلك مع مجالات الدرس النقدي التي تطال جملة من المعطيات الفنية التي لم تكن –في غابر الأيام– من معايير النقد للنص الشعري كما سنرى في معالجاتنا للزمن المعلن والموقف منه، والسردية الشعرية

---

(1) الحاج، بين الزعتر والصبار، ص306.

(2) المرجع نفسه، ص305.

وزمنيتها وجمالياتها،والبنية الحوارية، أو الدرامية وما يتضمن ذلك من تناول للتناص، والرؤية والتشكيل، والمؤلف، والراوي، وتعدد الضمائر والأصوات. والشعرُ كما يؤكّدُ قراؤهُ ودارسوه على صلةٍ وثيقةٍ بالكثير من الفنون، فالصور البيانّيةُ تمدُّ قناةً دافقةً بينهُ، والتصوير، أو الرسم، والإيقاع –وهي سمةُ جوهرّية في الشعر– تشدُّ أواصرهُ إلى الموسيقى بشكلٍ عام، وبنيتهُ –مهما تنّوعت وقامت على جمالياتِ الوحدةِ أو التجاور– تربطهُ بالهندسةِ المعماريّة بشكلٍ أو بآخر "ويصلهُ تؤتره بالدراما على أساس ما فيه من تصارع داخلي بينَ العناصر والمكوّنات، فكل قصيدة هي دراما صغيرة، فيما يقول الناقد "كلينث بروكس"، لأنها تقومُ على صوتٍ يحاور نفسه، أو (أنا) تحاور العالم في حوارها مع نفسها.

ويتضّمن الشعرُ من عناصر السرد ما يصلهُ بفن القص، على مستوى تجسيد الشخصّية، أو التصوير الخاطف للأحداث والمشاهد "[1]، ما يحملنا على القول: إن الشعر بمختلف تصنيفاته وأقسامه (غنائي، ملحمي أو قصصي، أو سواه) سعى دائماً إلى الإفادة مما تمتلكه القصة، من مشاهد حركية، وقدرة على خلب لب القارئ، أو السامع بالتشويق وبحضور الشخصيات، والتفنن في رسمها، ورسم المكان الذي تتحرك فيه، وتخترقه بالأحداث التي تصنعها، نجد هذه الإفادة، حين يستعير الشعر من تقنيات ومصطلحات اقترضتها القراءة النقدية الحديثة للشعر من حقول عديدة: كالموسيقا، والرسم، والبناء، والهندسة، إضافة إلى الرواية، والمسرحية، والحكاية وما سواها، من فنون كانت –وفق الرؤية الكلاسيكية– منفصلة عن بعضها، ضمن نظرية فصل الأنواع عند أرسطو وتلامذته؛ فجاءت الدراسات الحديثة لتمزج الأنواع مزجا مريبا مربكا –أحيانا– ومجددا معمقا في أحايين أخر. وتطلق على المنتج المتناول عبارة "نص" دون تفريق بين شعر ونثر؛ فتداخلت مع هذا المسمى الجديد تسميات اقتضتها العمليات الإجرائية للنقد، كالبناء، والحوارية، والتناص. ولم تغفل الدراسة الجانب النفسي في معالجاتها الزمنية إذ أفردت لهذا الجانب فصلا كاملا هو: الزمن ودلالاته النفسية، بوصف الشعر إمكانية أنطولوجية تسبر غور ما هو قائم

(1) عصفور، جابر. 1996م. مجلة فصول، المجلد الخامس عشر، العدد الثالث، خريف 1996، القاهرة، ص5.

لتتجاوزه إلى معالم قارة، لتخاطب من طرف آخر ما تضمره النفس البشرية، في حوار تتماوج على عتباته الرؤى وتتلاطم، وقد لعب "درويش" على هذه التقنية، بشكل لافت تثبت احترافيته، وتمكنه من امتلاك "أرض اللغة" على حد تعبيره.

أما الزمن الفلسفي، والذي نجده ملتحما بالرؤية الوجودية للشاعر، وممحاكاته، وتثاقفاته، وشطحاته الصوفية، فقد أفردت الدراسة فصلا مطولا عن ذلك، أسمته "الزمن فلسفيا". "ومحمود درويش" كان حريصاً على تجريب كافة أشكال الشعر؛ فكتب القصيدة العمودية، وقصيدة النثر، وكان يغامر في كل الاتجاهات دون أن يفقد ذاتيته، وهو الأمر الذي مكنه من اختراق قراء أشعاره حتى وصل إلى قلوبهم ونفوسهم، واللافت في تجربة "درويش" الشعرية أنه لم يصف ما مر به، أو عايشه بل وصف ما سيأتيه، وسيعايشه بإبداع لا مثيل له، وله قصيدة بعنوان "رأيت الوداع" يصف فيها موته قبل سنوات، ويقول فيها: " أنا في احتضار طويل"، فلديه من البصيرة الشعرية، ما يجعله يقرأ مستقبله ومستقبل أمته. وإذا كان الشاعر في معايناته الزمنية ينتقل بين: الماضي والحاضر والمستقبل؛ فإن الماضي عنده، ليس زمنا حدَّدتْه الأفلاك، وكتبته التواريخ، ولكنه قطعة ألماس، اكتسبت صلابتها من تجربة الشاعر في صقل الأزمان.

ويغدو الماضي ملفا تسجيليا وتوثيقيا دقيقا، وهو (ساكن ومسكون) ومحفوظ في تضاعيف الشاعر كوشم صحراوي، والماضي بكل ما فيه هو نشوةٌ واحتفالٌ بلحظة الخلق الأولى، في ضوء قمر الديانات القديمة، وما إن تنتهي رقصة الماضي، حتى يُضللنا من جديد، فيطمس ماضيه، ويسكبه فيه.

أما الحاضر فهو المولود المشاكس الجميل/القبيح، فهو الجميل؛ لأنه يعيش في الصدى الراجع من الماضي؛ ولأنه مكتوب في المعلقات السبع، في صحراء قاحلة غادرها غدُها، ولم يبق فيها من أمسها شيء يستحق معلقة أخرى جديدة. وهو القبيح لأنه الصورة التي غدت انعكاسا لمآلات الهزيمة والخديعة؛ لأنه الضياع في التيه الطويل، والغربة النفسية المقيتة. أما الآتي الأثيري عند "محمود"، فهو ليس الماضي ولا الحاضر، هو باختصار البدء المحموم صوب المجهول.. صوب اللاعدم.. واللاوجود، فلا زمان ولا مكان خارج أرض اللغة، فهو فرسُ محمود الأثيري، الذي يركبه فقط وقت الزحام، هروبا من فرسه المحبوس في جوف الماضي. الآتي هو بقية

الرمق حين يشرع " محمود" في سباقه؛ ليضفر بسفر الخلود، هو السيف البتار في وجه الموت وحصاره الخانق ولذلك يمتطي "محمود" بردته الخضراء؛ ليسحق غيمه الأبيض الذي يلفعه بالموت والانتهاء ويقرب أجله المحتوم، هو شِباك محمود المنسوج بمغزل لغته؛ ليمنع الشفاه والحروف من أن تقتفي أثره. والآتي بهذا الإشراق الدرويشي يغدو إكسيرا.. برقا....رمحا. ويتحول "درويش" في منحى جديد في تجربته الشعرية إلى كتابة شبه سيرة ذاتية، إلى توليف عناصر من عيشه الشخصي مع عناصر من التاريخ الفلسطيني الجماعي، والحكايات والأساطير، والاقتباسات القرآنية والتوراتية، للتعبير عن الإحساس العميق بالمنفى الجماعي والشخصي. ولكن هذا الانفتاح يتكامل عبر الالتحام مع الوعي على هذا العالم، والانغماس في الحب، وكل هذا لا يخفف من الشعور الملازم بالغربة والمنفى، مما يدفع بشعر "درويش" إلى التلون برؤيا الغريب المنفي، ويصبح اليأس والإحباط، من التجربة الجماعية التاريخية، مهيمنين على فصول تجربته الشعرية، يدشن "درويش" فضاء جديدا لتجربته الشعرية عبر تخليصه هذه التجربة من ثقل الواقعة التاريخية، وإعادته النظر في عناصر سيرته، متأملا الماضي في ضوء الحاضر، جادلا الشخصي بالجماعي، واضعا تراجيديا الوجود الفلسطيني في بؤرة الحياة الداخلية للشاعر. ليقيم محورا جديدا في تاريخ علاقته باليومي، فهو ينطلق من اليومي الضاغط، ومن الراهن بكل عناصره وقربه من الجلد والأصابع، برائحته وألوانه وأصواته وملمسه الخشن؛ ليكتب قصيدة إنسانية تنهض من أرض الحدث؛ لتصوغ أساطير صغيرة عن صمود الفلسطيني في وجه تهديد المحو، والطرد خارج تاريخ البشر المعاصرين.

ومع تنامي وعي الشاعر الإنساني يشتبك –شأنه شأن غيره من البشر– مع واقعه، ويأخذ الكون شكلا ما يعرض عليه أو يعترضه، أو يعترض طريقه، وهو في ذلك يأخذ ويترك، يقبل ويعرض، يرغب في ويرغب عن. هنا يكون الشاعر موزعا بين ثنائيتين، محكوما بهما، تبدوان ظاهريا وسيلة للتعرف على عالم الشاعر وبعض تفاصيل ما يعاينه: العام والخاص، القضايا العامة والقضايا الخاصة، العامة التي يشتبك معها الشاعر فيعبر عنها كاشفا عن رؤيته للحظة التاريخية التي يعيشها، طارحا رؤيته للعالم، مشكلا وعي متلقيه عبر عملية الكشف التي يكاد يقدمها للواقع، والسعي لتعرية

ما تغطيه عوامل الفساد، أو عوامل القهر والدكتاتورية، ولأن الشاعر أبرع الكائنات في الكشف عن مثل هذه الجوانب، فإن مقاربة الشعر تكشف عن عمق الرؤية الإنسانية، ويضعنا على مقربة من النص الشعري متيحا لنا القدرة على الكشف عن أبعاد فنية جديدة خاصة بهذا النوع من النصوص الشعرية، مما يضعنا أمام قراءة جديدة للنص الشعري العربي مستفيدين من النظرة الكلية للنوع الشعري.

ومنذ قصائده الأولى، سعى الشاعر الشاب إلى ربط إحساسه وميوله وحماسه وانفعاله بحُبّه الذي يشدّه إلى قضية شعبه، وسيُوَجِّه شخصيتَه اهتمامان، يحكمهما التقاطع والتداخل والتقابل. الأول جسَّده التأثر بكل قُوى التغيير في العالم، مع السعي إلى تخليدها في الشعر، والثاني جسّده الانشغال بالبحث عن الجمالية والشعرية والإيقاع.

ورَصْدُ حياة "درويش"، بدءا من ميلاده في 13 مارس 1941 بقرية "البروة"، ثم منفاه برفقة أسرته بعد هدْم المحتل لمنزل الأسرة، والدمار الذي تعرضت له قريته، وقُرى أخرى؛ بغاية خلق الكيان الإسرائيلي، يضعنا قبالة حقيقة أن حياة الشاعر بدت مندغمة إلى حد بعيد مع المعطيات المحيطة: السياسية، والاجتماعية، والثقافية... وإلى جانب المسار الشخصي، النضالي والشعري، " لمحمود درويش"، يرتسم من جديد ما يُجسِّد في منظور الثقافة العربية المعاصرة، السؤال الخاصّ بعلاقة المثقفين بالسلطة، كما ألِفنا تسميته. فقد خلّف شعر "درويش"، للاعتبارات التاريخية والسياسية والثقافية التي نما فيها، أصداءً عميقة لدى جماهير واسعة في بلدان عربية مختلفة. شعرٌ بدا، للتو، تعبيرا عن نشأة الفضاءات العمومية وبنائها ونُضجها في المجتمعات العربية التي في طور التحوّل.

وإذا كانت المراحل الأخيرة من حياة "درويش"، تبدو مُحيلة على شاعر منشغل، على نحو لافت، بمعنى الوجود، وقلق الكائن، والحياة والموت. فإن هذه النظرة لم تكن قصرا، أو استجابة لمتطلبات زمن حسب، بل إنها ولدت ونمت وترعرعت معه منذ بواكير أعماله. لقد كان "درويش" واحدا من هؤلاء المثقفين الذين قدِموا، منذ البداية، إلى المعترك الوجودي وأزمة الراهن، وانفلات الفرص وضياعها، وهو في سن السادسة، عبر الحدث الصادم الذي جسَّده خلق الكيان الإسرائيلي. فقد وُلد، على نحو مّا، داخل

معتركات وحدود فاصلة في تاريخ القضية العربية بوجه عام، والفلسطينية على وجه الخصوص. فلا يمكن فصله عن أكبر مآسي الفترة المعاصرة؛ الإحراق الإجرامي لقريته، مخيمات اللاجئين، عودتهم، المنافي، المعارك الكبرى في حياته ومواجهته للموت. إنه يبقى في قلبها، حتى بعد حياته، كما يُوضّح ذلك سفرُه إلى دياجير الموت، التي تحكي عنها قصيدته "جدارية" وعودته منه. وعن ذلك يقول: "فالرصاص الذي انطلق في تلك الليلة من صيف 1948م في سماء قرية هادئة (البروة) لم يميز بين أحد، ورأيت نفسي، وكان عمري يومها ست سنوات، أعدو في اتجاه أحراش الزيتون السوداء، فالجبال الوعرة مشيا على الأقدام حينا وزحفا على البطون حينا، وبعد ليلة دامية مليئة بالذعر والعطش وجدنا أنفسنا في بلد اسمه: لبنان..." [(1)]. ليتنازل "درويش" عن طفولته، ولكنه يستعيدها شعريا بقوة اللغة وهيمنتها، فلن تكُفَّ هذه المصادرة الفظة لأشيائه ولغته عن تعميق آثارها الراسخة. فقد تمّت معاملته مثل الآخرين، ممّا جذر فيه لغة جديدة مُحمّلة بكلمات من قبيل: الحدود، اللجوء، الاحتلال، الوكالة، الصليب الأحمر، الراديو، العودة، فلسطين... ولم يعثر "درويش" –بعد عودته– على فلسطين التي كان يبتغي ويشتهي. فقد استوعب أن قريته وبيته دُمِّرا نهائيا، لتتولد لديه الأسئلة: كيف يتمُّ العمل على تدمير القرى؟ لِمَ يقوون على تدميرها؟ كيف يسعون إلى ترسيخ أنها لم توجد أبدا من قبل؟ كيف يتمُّ العمل على بناء قرى لا ماضي لها؟

ويبدو "درويش" ممتزجا بقضيته وأرضه منذ البدء منذ أن نشر في سِنّ الثامنة عشر مجموعته الشعرية الأولى "عصافير بلا أجنحة" عام 1960 م، وتلتها مجموعته الثانية "أوراق الزيتون" عام 1964م.

وفي كل مجموعة يحمل "درويش" الجديد ويبشر به، فقد انتقل من الحزن اللافت في المجموعة الأولى إلى الفعل والغضب والمزج بين القضية الشخصية والقضية العامة للشعب الفلسطيني في المجموعة الثانية. وفي مجموعته الشعرية الثالثة "عاشق من فلسطين" الصادرة عام 1966م، كان شعر "درويش" قد قطع مراحل هامّة، جسَّدها

---

(1) دكروب، محمد. أول حوار لمحمود درويش في الصحافة العربية، مجلة الطريق، 1968م، في موسكو.

نُضج الشاعر، إذ أصبح صوتُه أكثر هدوءاً وإيحاءً، ولكن أكثر شفافية أيضاً. فقد انشغل بالإشارة الموحية والمومئة؛ ليتحرر من الصورة الوصفية الأرشيفية البحتة.

وأغلبُ قصائد هذه المجموعة كُتِبت في السجن، وشكّل السجن بالتالي موضوعَها. ليصبح للمكان أثرٌ قوي في بناء المرحلة الجديدة التي انتقل إليها درويش في هذه المجموعة، يقول: "إن هذا الشاعر السجين لم يقل كل شيء، لم يستهلك تجربته، وما زالت هنالك ظلال غير مرئية.... وهكذا تصبح الأوان مثار اهتمام من نوع جديد. مازلت أقول إن النفي الحقيقي للإنسان هو أن تبعده عن الشجر. كل عشبة تتحول إلى رمز. في السجن تكتشف علاقاتك الحميمية بالناس، ويزداد الانتماء حنانا، وترى أهلك من زاوية أخرى لم تنتبه لها من قبل.."[(1)].

وشهدت المجموعة الشعرية الرابعة "آخر الليل" الصادرة عام1967 م، تحوّلا في المسار الشعري لمحمود درويش، ففي الوقت الذي اختفت الأشجار من كتابته، واختفى الإيحاء، أصبح الرمزُ أكثر كثافة، وإن ظلت الإحالة على الوسط الخارجي أكثر شفافية وصفاءً. وسنشهد في المجموعة، مواجَهة شرسة بين الحياة والموت. واللافت أننا نلاحظ، في الآن ذاتِه، عودة إلى عبارة شعرية مباشرة، تروم التفاعل مع الناس بحَثّهم على المقاومة والتحلي بالأمل والإيمان. ولمّا أخذت تجربة "درويش"، في الحياة والموت، تتشعّب تدريجيا، تبنّى الشاعر وجهات نظر أخرى، اتسمت فيها الحواجز بالنسبية. هكذا نشر، مع الاندلاع القوي للانتفاضة الأولى في مارس1988م، قصيدته الشهيرة: "عابرون في كلام عابر" التي أزعجت الإسرائيليين أيما إزعاج.

ويكتب الشاعر –فيما بعد– قصيدة "جدارية" بنفَس سردي، يقدّم "درويش" نصّاً نهائيا، ولكنه لم يكن الأخير. في هذه الجدارية عالج الشاعر الموت الذي اقترب منه إبان العملية الجراحية التي أجرِيتْ له على القلب، وقد تحدّد الموتُ في هذه القصيدة بوصفه سؤالا وجودياً، وتمَّ فيها رصدُ تفاصيل "النزول" نحو الموت، وعلاماتِ العودة إلى الحياة، مرفقة بالصور المعتادة في مثل هذه الأوضاع؛ طريقٌ في صورة نفق وأشخاصٌ بثوب أبيض. لقد كان "درويش"، في هذه القصيدة، يبحث عن جسده وروحه.

---

(1) دكروب، حوار مع محمود درويش، مجلة الطريق.

وسنعثر في هذه الخارطة/القصيدة على مسارات "درويش" بكل الوقائع الكبرى التي عاشها: المنافي، بيروت، محطة تونس وباريس، العودة الجزئية إلى فلسطين بعد اتفاق أوسلو. وسنعثر على ثيمات قارة مثل : ثيمة المنفى، التنقل الدائم، الذاكرة السياسية، نزع الملكية، وسنجد إحالة على التعارض بين الأقوياء والضعفاء، والمواجهة والصراع، والوطن بوصفه لغة، ورمزية المُلك في القصيدة، ورمزية الإشارات السياسية (شعب، جباية، بلد، حدود الوطن، جيش، سجَّان). ويقدم لنا المكان الدرويشي من خلال تفاصيل شخصية وصغيرة من حياته، وهذه التفاصيل تحمل دائما صفة (الصور البدئية أو الصور الأولى)، ومرة أخرى، نعود إلى أصول الأشياء ومنابعها، لتحمل صفات "الجمع والتوحيد" من خلال انبعاث الذاكرة الجمعية، ومن خلال تمثيل المكان: بالرائحة، بالحبيبة الأولى، بالأب، بالأم، بالمرأة الأولى صخرة الأجداد، المكان الفاتحة، لكن لم يتبق من هذا المكان الأول سوى الذكريات، والزمان يبتعد كموضوع قابل للاستعادة، حتى أن الاسم نفسه بدأ يفقد وضوحه في الذهن ويتلاشى في ضباب النسيان، وهكذا يتحول المكان إلى أيقونة (أب علق بحرا فوق حائط) تضيئه الذكريات، والحنين يواصل حفره في قلب الشاعر لكن (لاشيء يضيء الاسم في هذا المكان)، فالصور تكتسب حقيقة وجودية، وتبدو وكأنها تكثيف للنفس بكليتها، وبخاصة إذا ما أدركنا الضغوط النفسية التي كان الشاعر يتعرض لها ويرزح تحت وطأتها، لكننا لا نستطيع إحالتها إلى ذات الشاعر وتجربته الخاصة فقط،بل يمكن إحالتها أيضا إلى ذات جمعية كان الشاعر دائما صدى لها، دلالاتنا إلى ذلك: تدفق الصور وانبثاقها التي كانت في حالة كمون، ثم انوجدت بالفعل من خلال التجسيدات الحسية لها، والتي اكتسبت فاعليتها وقوتها في التأثير عند المتلقي. إن الوجود في المنفى يعني الانقطاع عن الوجود الفعلي في الوطن كما يعني في الوقت نفسه تمددا داخليا لهذا الوجود ذاته.

وحين يصبح وجود الوطن داخليا؛ تنشط حركة الخيال وتظهر مستويات متعددة للحلم والذاكرة، فيتفرق المكان الواحد في أمكنة عدة، وتشكل هذه العناصر مجتمعة بناء لغويا يكون بديلا عن الانفصال الخارجي عن الوطن، ومن ثم لا يكون الانسحاب الاختياري، أو الاقتلاع القسري من المكان الذي يحدث في الواقع موتا لفكرة الوطن،

وإنما تظل الفكرة قادرة على النمو في الغربة؛ فالشعراء في المنفى يعيشون وطنا لغويا يبنونه في ديوان، أو قصيدة، أو في قصيدة شعر.

فقد أدرك "درويش" –مبكرا– أن ثمة علاقة تأثير وتأثر متبادلة بين الإنسان والزمان، واستمرارية هذه العلاقة أضفت على الزمان معنى إنسانيا، بحيث أصبح الزمان جزءا أساسيا من الخبرة الإنسانية. كما أن التغيرات التي تحدث في الواقع الإنساني ترجع إلى الزمان، لذا حاول الإنسان السيطرة عليه وإخضاعه لإرادته(1).

وفي زمن رخو –بحسب تعبير درويش– أحال الأمة إلى سبايا متناحرة وأصوات متقاطعة يولد " درويش "، ليواجه بشعرية فذة، ما تقذفه فوهات الدبابات اليهودية، في كل الاتجاهات العربية، يولد: درويش/سرحان/أحمد الزعتر/محمد الدرة، وتتبت البندقية/ريتا/مدائح البحر/الجدارية، على وقع : الاستلاب، والتهجير، والمحو، والإبعاد، والاعتقال، والاجتثاث...، فقد أيقن مبكرا أن المتبقي له بعد غبار القوافل هو "الاسم"؛ ليعيش على ترجيعات حزينة، استنزفت منه العمر كله، رغم ما فيه، من مواويل، وتباشير، وما حملته بيروت،... لتغدو فلسطين مع كل ذلك مجرد "حقيبة"، ولكنه يستدرك؛ ليقول "وطني ليس حقيبة" فبمقدار ما يشعر الغريب بمرارة الفراق، بمقدار ما تكبر صورة الوطن، وتتوالد، وتتناسل.

---

(1) راجع: مرسي، الزمان والإنسان في الأدب الشعبي المصري، ص68–69.

المراجع

أ. المراجع باللغة العربية:

إبراهيم، زكريا. (1963م). الرواية الوجودية بين الفلسفة والأدب، **مجلة الآداب**، ع3، ص42-65.

إبراهيم، زكريا. (د.ت). **الفلسفة النقدية**، دار مصر للطباعة، القاهرة.

إبراهيم، نبيلة.(د.ت). **أشكال التعبير في الأدب الشعبي**، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة.

ابن أبي الحديد، عز الدين أبو حامد عبدالحميد بن هبة الله. (586-656هـ). (2003م). **شرح نهج البلاغة**، دار الكتب العلمية، بيروت، ج1.

أدونيس. (1998م). **مجلة عيون**، الصادرة في ألمانيا، عن دار الجمل، العدد6.

أدونيس، علي أحمد سعيد. (1971م). **مقدمة للشعر العربي**، دار العودة، بيروت، ط1.

أدونيس، علي أحمد سعيد. (1985م). **قصيدة اللؤلؤ من مسرح المرايا**، دار الآداب، بيروت، ط1.

أدونيس، علي أحمد سعيد. (1992م). **الصوفية والسوريالية**، دار الساقي، بيروت، ط1.

أرسطو. (1967م). **فن الشعر**، ترجمة: شكري محمد عياد، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة.

أرسطو. (د.ن). **في الشعر**، ترجمة وتقديم وتعليق: إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، د.ط.

إسماعيل، عز الدين. (1963م). **التفسير النفسي والأدب**، دار العودة، بيروت.

إسماعيل، عز الدين. (1968م). **الأسس الجمالية في النقد**، عرض وتفسير ومقارنة، دار الفكر العربي، ط2.

إسماعيل، عز الدين. (1994م). **الشعر العربي المعاصر، قضاياه، وظواهره الفنية والمعنوية**، ط5، المكتبة الأكاديمية، القاهرة.

إسماعيل، عناد غزوان. (1974م). **الشعر والفكر المعاصر، الشكل والمضمون في الشعر العربي المعاصر**، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد.

أطميش، محسن. (1982م). **دير الملاك، دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر**، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، بغداد.

الألوسي، حسام الدين. (1980م). **الزمان في الفكر الديني والفلسفي القديم**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.

إلياد، مرسيا. (1991م). **مظاهر الأسطورة**، دار كنعان للدراسات والنشر، دمشق، ط1.

أوغسطين، القديس. (1962م). **الاعترافات**، ترجمة الخوري يوحنا الحلو، بيروت، المطبعة الكاثوليكية، الكتاب الحادي عشر.

أوفر سترين، هاري بونارو. (د.ن). **العقل المنطلق**، ترجمة عبدالحميد ياسين، مراجعة فؤاد ترزي، دار الثقافة للطباعة، والنشر، والتوزيع، مؤسسة فرانك لين المساهمة للطباعة والنشر، بيروت، نيويورك.

إيخنباوم، بوريس. (1982م). **نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس**، ترجمة إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت.

إيليوت، ت.س. (د.ن) **مقالات في النقد الأدبي**، ترجمة لطيفة الزيات، مكتبة الأنجلو المصرية.

باختين، ميخائيل. (1986م). **الماركسية وفلسفة اللغة**، ترجمة: محمد البكري ويمنى العيد، دار توبقال، المغرب، ط1.

بارت، رولان. (1978م). **مبادئ في علم الأدلة**، ترجمة: محمد البكري، دار الحوار، اللاذقية، طبعة ثانية.

بارت، رولان. (1995م). **هسهسة اللغة**، ترجمة: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، طبعة أولى.

باروت، محمد جمال. (1991م). **الحداثة الأولى**، اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، دبي.

باشلار، غاستون. (1982م). **جدلية الزمن**، ترجمة: خليل أحمد خليل، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1.

باشلار، غاستون. (د.ن). **جمالية المكان**، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ترجمة: غالب هلسا.

بحراوي، حسن. (1990م). **بنية الشكل الروائي "الفضاء، الزمن، الشخصية"**، بيروت والدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ط1.

بدوي، أحمد زكي. (1986م). **معجم مصطلحات العلوم الاجتماعية**، مكتبة لبنان.

بدوي، عبدالرحمن. (1942م). **شوبنهاور**، دار العلم للملايين، بيروت.

بدوي، عبدالرحمن. (1955م). **الزمان الوجودي**، ط2، القاهرة، مكتبة النهضة المصرية.

بدوي، عبدالرحمن. (1974م). **الإنسانية والوجودية في الفكر العربي**، مكتبة النهضة المصرية.

براد بري، مالكم؛ ماكفارلن، جيمس. (1990م). **الحداثة**، ترجمة مؤيد حسن فوزي، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد.

برادة، محمد. (1990م). فلسطين والسؤال الثقافي العربي، **فصلية بيادر**، عدد2، دائرة الثقافة م.ت.ف، ربيع1990م، ص55-78.

برتولد، بريخت. (1988م). شعبية الأدب وواقعيته، ترجمة رضوى عاشور، **مجلة عيون المقالات**، العدد11، الدار البيضاء، ص76-98.

البردويل، صلاح. (1999م). "**توظيف التراث في الشعر الفلسطيني**"، أطروحة دكتوراه غير منشورة، جامعة عين شمس، جمهورية مصر العربية.

برغسون، هنري. (1984م). **التطور الخالق**، ترجمة: محمد محمود قاسم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر.

برغسون، هنري. (1991م). **الطاقة الروحية**، ترجمة علي مقلد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1.

برنار، سوزان. (1993م). **قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا**، ترجمة: زهير مجيد مغامس، دار المأمون، بغداد.

بروب، فلاديمير. (1989م). **مورفولوجيا الحكاية الخرافية**، ترجمة: أبو بكر أحمد باقادر، وأحمد عبدالرحيم نصر، النادي الأدبي الثقافي، جدة.

بروكلمان، كارل. (1983م). تاريخ **الأدب العربي**، ترجمة: عبدالحليم النجار، دار المعارف، القاهرة، ج2.

البستاني، صبحي. (1986م). **الصورة الشعرية في الكتابة الفنية**، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط1.

بسيسو، عبدالرحمن. (1983م). "**استلهام الينبوع، المأثورات الشعبية وأثرها في البناء الفنّي للرواية الفلسطينية**"، ط1، دار سنابل، بيروت.

بن العبد، طرفة. (1980م). **ديوانه**، تحقيق: فوزي عطوي، دار صعب للطباعة والنشر، بيروت، لبنان.

بن عمارة، محمد. (2001م). **الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر**، شركة النشر والتوزيع، المدارس، الدار البيضاء، ط1.

بنروبي، ج. (1980م). **مصادر وتيارات الفلسفة المعاصرة في فرنسا**، ج1، ترجمة: عبدالرحمن بدوي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت، لبنان، ط2.

بنيس، محمد. الوصية الشعرية لمحمود درويش، "**القدس العربي**"، عدد خاص في مناسبة أربعين يوما على رحيل درويش.

البوزيدي، محمد. (1994م). مكانة كتابة التاريخ العالمي، التقدم والتوفيق، **جريدة الشعبية**، العدد3.

بومسهولي، عبدالعزيز. (د.ت). **الشعر والتأويل**، قراءة في شعر أدونيس، طبعة أفريقيا الشرق، المغرب.

البياتي، عبدالوهاب. (1968م). **تجربتي الشعرية**، منشورات نزار قباني، بيروت.

بيارق، غيرو. (1986م). **علم الدلالة**، ترجمة: أطوان أبو زيد، منشورات عويدات، بيروت.

بيرد يائيف، نيقولا. (1982م). **العزلة والمجتمع**، ترجمة فؤاد كامل عبدالعزيز، مراجعة علي أدهم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

البيرس. (1982م). **تاريخ الرواية الحديثة**، ترجمة: جورج سالم، منشورات: عويدات، ط2.

بيضون، عباس. (1995م). (التراجيديا الفلسطينية تجد تعبيرها الآرق)، حوار مع محمود درويش، **مجلة مشارف**، العدد3، القدس، تشرين الأول.

بيضون، عباس. (1998م). درويش المختلف، **جريدة القدس العربي**، 1998/6/26م.

بيضون، عباس. (2003م). حوار مع محمود درويش، **جريدة "السفير"**، لبنان، 12-11-2003م، ص11-35.

التحرير: الرمز والأسطورة والبناء الاجتماعي. (1985م). **مجلة عالم الفكر**، المجلّد: 16، العدد3، الكويت، ص77.

التوحيدي، أبو حيان علي بن محمد بن العباس. (1929م). **المقابسات (مقابسة60)**، تحقيق: حسن السندوبي، ط1، المكتبة التجارية الكبرى، مصر.

التوحيدي، أبو حيان علي بن محمد بن العباس. (ت400هـ). (د.ت). **الإمتاع والمؤانسة**، تحقيق أحمد أمين، وأحمد الزين، منشورات: دار مكتبة الحياة، بيروت.

تودروف، تزفيتان. (1990م). **الشعرية**، توبقال للنشر، الدار البيضاء ط2، ترجمة: شكري المبخوت، ورجاء بن سلامة.

تودروف، تزفيتان. (د.ت). **الإرث المنهجي للشكلانية في أصول الخطاب النقدي الجديد**، تودروف وآخرون، ترجمة: أحمد المديني، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد.

تيرتن، بيتي. (1999م). باختين والزمان السردي الحديث، ترجمة: محمد درويش، 36، **مجلة الأقلام**، ع6/1999م، ص55.

ثامر، فاضل. (1975م). **معالم جديدة في أدبنا المعاصر**، دار الحرية للطباعة، بغداد.

الجابري، محمد عابد. (1990م). "**بنية العقل العربي، دراسة تحليلية نقدية لنظم المعرفة في الثقافة العربية**"، ط3، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت.

الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر. (1906م). **المحاسن والأضداد**، مطبعة السعادة، القاهرة.

الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر. (1968م). **البيان والتبيين**، تحقيق: عبدالسلام هارون، دار الفكر العربي، بيروت، ط4، ج2.

الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر. (ت255هـ). (د.ت). **الحيوان**، تحقيق: عبدالسلام هارون، ط2، شركة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي، بيروت، ج1.

جان، كوربون. (1994م). **معجم الإيمان المسيحي**، دار المشرق، بيروت.

الجبر، خالد. (د.ت). **تحولات التناص في شعر محمود درويش-ترائي سورة يوسف نموذجاً**، منشورات جامعة البترا الخاصة.

جبرا، جبرا إبراهيم. (1979م). **الرحلة الثامنة**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2.

جدعان، فهمي. (2010م). **نظرية التراث ودراسات عربية وإسلامية أخرى**، منشورات وزارة الثقافة، عمان، الأردن.

جدل الوطني والذاتي والجمالي عند محمود درويش، **ملحق خاص بجريدة القدس العربي**، September Saturday/Sunday20/21 رمضان 1429هـ/21 أيلول (سبتمبر)، 2008م.

الجراح، حيدر. (1420هـ). **مجلة النبأ**، العدد35هـ.

الجرجاني، عبدالقاهر. (ت471هـ). (1981م). **أسرار البلاغة**، محمد رشيد رضا مصححا، دار المعرفة، بيروت.

الجرجاني، علي بن محمد. (740-816هـ).(1357هـ/1938م). **التعريفات**، ط. البابى الحلبي، القاهرة.

جريدة الغد الأردنية، كيف يمكنكم اعتقال فرنسا، الأربعاء 2أيار، 2007م.

جريدة القبس الكويتية. (2009م). الخميس 19 نوفمبر 2009م، ذو الحجة 1430هـ، العدد 13103.

الجزار، محمد فكري. (1995م). **الوعي والحساسية**، شعر محمود درويش مرحلة ما بعد بيروت، القاهرة، د.ن، يونية.

الجزار، محمد فكري. (1998م). **العنوان وسيموطيقا الاتصال الأدبي**، سلسلة دراسات أدبية، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

الجزار، محمد فكري. (2001م). **الخطاب الشعري عند محمود درويش**، إيتراك، القاهرة، مصر.

جعفر، عبدالوهاب. (1980م). **البنيوية في الأنثروبولوجي وموقف سارتر منها**، دار المعارف، 1980م، مطبعة باب الملوك، باب السليم، مصر، إهداءات2000م.

ابن جعفر، قدامة بن زياد البغدادي. (ت337هـ). (1935م). **نقد الشعر**، تحقيق: محمد عيسى منون، المطبعة المليجية، القاهرة.

جمعة، محمد لطفي. (د.ت). **مائدة أفلاطون كلام في الحب**، منقول عن الحكيم اليوناني، مطبعة التأليف، مصر.

جمهورية أفلاطون. (د.ت). ترجمة حنا خباز، دار الأندلس، بيروت.

الجندي، سمية. (1997م). الأسطورة في الفكر العربي الحديث في موضوع الاتجاهات والمناهج المعرفية، **مجلة المعرفة السورية**، العدد405، حزيران، ص64-77.

جودت، صالح. (1974م). **الهمشري حياته وشعره**، دار الهلال، القاهرة.

جوف، فانسان. (1994م). **رولان بارط والأدب**، ترجمة: محمد سويرتي، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء.

جوليفييه، ريجيس. (د.ت). **المذاهب الوجودية**، ترجمة فؤاد كامل، الدار المصرية، للتأليف والترجمة، القاهرة.

جيدة، عبدالحميد. (1980م). **الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر**، مؤسسة نوفل، بيروت.

جيرو، بيير. (1988م). **علم الإشارة –السيميولوجيا–**، ترجمه عن الفرنسية منذر عياشي، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، ط1.

جينيت، جيرار. (1992م). **حدود السرد طرائق التحليل السردي**، ترجمة: بنعيسي بوحمالة، سلسلة ملفات، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط1.

جينيت، جيرار. (1997م). **خطاب الحكاية**، بحث في المنهج، ترجمة: محمد معتصم، عبدالجليل الازدي، عمر حلى، المجلس الأعلى للثقافة، المغرب.

الحاج صالح، محمد إبراهيم. (1999م). **محمود درويش بين الزعتر والصبار**، دراسة نقدية، دمشق، وزارة الثقافة.

أبو حاقه، أحمد. (1979م). **الالتزام في الشعر العربي**، دار العلم للملايين، بيروت، ط1.

حجازي، أحمد عبدالمعطي. (1985م). القصيدة الجديدة وأوهام الحداثة، **مجلة "إبداع"**، العدد9، القاهرة، سبتمبر–أيلول–1985م، 114.

الحديدي، صبحي. (1995م). خيار السيرة واستراتيجيات التعبير، **مجلة أدب ونقد**، القاهرة، ع151، يونيه، ص76.

حسام الدين، كريم زكي. (1991م). **الزمان الدلالي**، دراسة لغوية لمفهوم الزمان وألفاظه في الثقافة العربية، مكتبة الأنجلو المصرية، ط1.

حسان، تمام. (د.ت). **اللغة بين المعيارية والوصفية**، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب.

حسن، عبدالكريم. (1975م). **قضية الأرض في شعر محمود درويش**، دمشق.

حسن، عبدالكريم. (1990م). **المنهج الموضوعي**، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1.

حسنين، أحمد طاهر. (1989م). البعد الزمني في اللغة والأدب دراسة نماذج (ألف)، **مجلة البلاغة المقارنة**، ع9، ص44.

حشلاق، عثمان. (د.ت). **التراث والتجديد في شعر السياب**، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر.

الحفني، عبدالمنعم. (1995م). **المعجم الموسوعي للتحليل النفسي**، مكتبة مدبولي، مصر.

الحلقة النقدية في مهرجان جرش السادس عشر. (1998م). **زيتونة المنفى**، تحرير جريس سماوي، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.

الخانجي، عبدالرحمن. (1982م). اللغة، الزمن، دائرة الفوضى، **مجلة فصول**، عدد2، مجلد2، ص55.

الخراط، أدوار. (1994م). **الكتابة عبر النوعية/دراسة في ظاهرة القصة القصيدة**، دار شرقيات، القاهرة.

أبو خضرة، سعيد جبر. (2001م). **تطور الدلالات اللغوية في شعر محمود درويش**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان.

الخضور، جمال الدين. (2000). **قمصان الزمن، فضاءات حراك الزمن في النص الشعري العربي (دراسة نقدية)**، منشورات اتحاد الكتاب، دمشق، سوريا.

الخطيب، يوسف. (1968م). **ديوان الوطن المحتل**، دار فلسطين، دمشق.

ابن خلدون، جمال عبدالملك. (1970م). **مسائل الإبداع والتصور**، دار التأليف والترجمة، الخرطوم، ط1.

ابن خلدون، عبدالرحمن بن محمد بن محمد. (732-808هـ)(1977م). **المقدمة**، تحقيق علي عبدالواحد وافي، ط3، دار نهضة مصر للطبع والنشر، الفجالة، القاهرة، مصر.

خليفات، سحبان. (1987م). فلسفة سارتر في الأخلاق والسياسة، **مجلة مواقف**، الأردن، ع2، السنة2، ص46.

خليل، خليل أحمد. (1979م). **مبنى الأسطورة**، دار الحداثة، بيروت.

خليل، خليل أحمد. (1982م). **السارترية تهافت الأخلاق والسياسية**، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط2.

خليل، عاصم. (2004م). على ضوء الواقع الفلسطيني-قراءة حديثة لنظرية السلطة الدستورية، **مجلة رؤية**، (غزة)، السنة3، عدد28، ص32.

خمري، حسين. (2001م). **الظاهرة الشعرية العربية –الحضور والغياب**، اتحاد الكتاب العرب، دمشق.

الخنساء، تماضر بنت عمرو. (د.ن). **شرح ديوان الخنساء**، منشورات مكتبة الحياة، بيروت.

خورشيد، أحمد. (1990م). **مفاهيم في الفلسفة والاجتماع**، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد.

خوري، إلياس. (1981م). **دراسات في نقد الشعر**، دار ابن رشد، بيروت، ط2.

خوري، إلياس. (1982م). **الذاكرة المفقودة**، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1.

الخولي، يمنى طريف. (1989م). إشكالية الزمان في الفلسفة والعلم "ألف"، **مجلة البلاغة المقارنة**، القاهرة، الجامعة الأمريكية، ع9.

الخولي، يمنى طريف. (1999م). **الزمان في الفلسفة والعلم**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1، ص54.

الخير، هاني. (2005م). موسوعة **أعلام الشعر العربي الحديث**، رحلة عمر في دروب الشعر، مؤسسة علاء الدين للطباعة والتوزيع، دمشق، سوريا.

داؤود، أنس. (1975م). **في الأدب الحديث والتراث العربي**، مكتبة عين شمس، القاهرة.

دراج، فيصل. (د.ت). **الرواية، وتأويل التاريخ، نظرية الرواية والرواية العربية**، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء.

دراسات وشهادات –محمود درويش المختلف الحقيقي–. (1999م). دار الشروق، عمان، الأردن، ط1.

درو، اليزابيث. (1961م). **الشعر كيف نفهمه ونتذوقه**، ترجمة: محمد إبراهيم الشوش، مكتبة متيمتة، بيروت.

درويش، محمود. (2004م). **الأعمال الجديدة**، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، لبنان، ط1.

درويش، محمود. (1973م). **يوميات الحزن العادي**، مركز الأبحاث، منظمة التحرير الفلسطينية، دار العودة، بيروت، ط1.

درويش، محمود. (1974م). **الكتابة في درجة الغليان**، الآداب البيروتية، ع7، تموز 1974م.

درويش، محمود. (1986م). **الوطن العربي**، باريس، 1986/6/13م.

درويش، محمود. (1987م). **في وصف حالتنا (مقالات مختارة 1975-1985م)**، دار الكلمة للنشر، بيروت، ط1.

درويش، محمود. (1991م). **عابرون في كلام عابر**، مقالات مختارة، سلسلة ذاكرة الحاضر، دار توبقال، الدار البيضاء.

درويش، محمود. (1994م). **ذاكرة للنسيان**، دار العودة، بيروت، ط6.

درويش، محمود. (1995م). **المكان في مكانه**، الكرمل، ع50 شتاء 1995م، ص20.

درويش، محمود. (1997م). **مقابلة مع الفضائية اللبنانية**، LBC.

درويش، محمود. (1999م). المنفى المتدرج، **فصلية الكرمل**، عدد60، صيف1999م، ص122-134.

درويش، محمود. (2000م). **جريدة الكفاح البيروتية**، 2000/3/31م، ص42-56.

درويش، محمود. (2000م). **ديوان محمود درويش (الأعمال الشعرية الكاملة)**، دار الحرية للطباعة والنشر، بغداد.

درويش، محمود. (2001م). **جدارية محمود درويش**، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، لبنان، ط2.

درويش، محمود. (2002م). **جريدة القدس العربي**، 2002/4/5م، ص23.

درويش، محمود. (2002م). **حالة حصار**، ط2، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، لبنان.

درويش، محمود. (2004م). **لا تعتذر عما فعلت**، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، لبنان، ط1.

درويش، محمود. (2005م). **ديوان كزهر اللوز أو أبعد**، رياض الريّس للكتب والنشر، بيروت، لبنان، ط1.

درويش، محمود. (2006م). **في حضرة الغياب**، ط1، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت.

درويش، محمود. (2009م). قصيدة "لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي"، **مجلة "الكرمل"**، العدد90، ص56-77.

درويش، محمود؛ القاسم، سميح. (1980م). **الرسائل المتبادلة**، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء.

الدعمي، محمد عبدالحسين. (1985م). **انتصار الزمن دراسة في أساليب معالجة الماضي في الفكر الإحيائي**، دار آفاق عربية للصحافة، بغداد.

دكروب، محمد. (1968م). أول حوار لمحمود درويش في الصحافة العربية، **مجلة الطريق**، في موسكو.

دنقل، أمل. (1985م). **الأعمال الكاملة**، دار العودة، بيروت، ط2.

دوران، جيلسير. (1991م). **الأنثربولوجيا**، ترجمة مصباح العمد، المؤسسة الجامعية، للطباعة والتوزيع، ط1.

دويكات، مازن. **الخطاب المتعدد في جدارية محمود درويش**، (بحث مخطوط).

أبو ديب، كمال. (1978م). **في البنية الإيقاعية للشعر العربي**، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، ط3.

أبو ديب، كمال. (1986م). **الرؤى المقنعة (نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي)، دراسات أدبية**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

ديب، كمال. (1987م). **في الشعرية**، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت. لبنان.

الديك، نادي ساري. (1995م). **محمود درويش، الشعر والقضية**، دار الكر مل، عمان، ط1.

ديورانت، ول وابريل. (1988م). **قصة الحضارة (نشأة الحضارة)**، ترجمة: زكي نجيب محمود، دار الجيل، بيروت، تونس.

رافو، باتريك. (1997م). أدونيس والبحث عن هوية، **فصول**، خريف 1997م، ص55.

الربيحات، عمر. (د.ت). **الأثر التوراتي في شعر محمود درويش**، اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1.

ابن رشد، أبو الوليد محمد بن أحمد. (520-595هـ).(1993م). **تهافت التهافت**، تقديم وضبط وتعليق: محمد العريبي، بيروت، دار الفكر اللبناني.

رشيد، أمينة. (1998م). **تشظي الزمن في الرواية الحديثة**، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

رمضان، صالح. (2001م). **الرسائل الأدبية**، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1.

رمن، غليز. (1978م). **قوانين التطور الاجتماعي**، تعريب: زهير عبدالملك، دار الفارابي، بيروت.

الرواشدة، أميمة. (2004م). **شعرية الانزياح**، منشورات أمانة عمان الكبرى، عمان، الأردن.

الرواشدة، سامح. (1995م). **القناع في الشعر العربي الحديث–دراسة في النظرية والتطبيق–**، جامعة مؤتة، مطبعة كنعان، إربد.

الرواشدة، سامح. (1996م). **شعر عبد الوهاب البياتي والتراث**، ط1، منشورات وزارة الثقافة، عمان، الأردن.

الرواشدة، سامح. (2001م). **إشكالية التلقي والتأويل**، دراسات، ط1، منشورات، أمانة عمان الكبرى، عمان، الأردن.

الرواشدة، سامح. (2006م). **مغاني النص –دراسات تطبيقية في الشعر الحديث–**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.

الرويني، عبلة. (2001م). حوار مع درويش أجراه عزت القمحاوي وعبلة الرويني، **جريدة إخبار الأدب**، ع396، الأحد 2001/2/11م، ص56–98.

ريتشاردز (أ.أ). (1963م). **مبادئ النقد الأدبي**، ترجمة: مصطفى بدوي، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، القاهرة.

زايد، عبدالصمد. (1988م). **الزمن ودلالته في الرواية العربية المعاصرة**، الدار العربية للكتاب، تونس.

زايد، علي عشري. (1978م). **استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر**، ط. الشركة العامة للنشر والتوزيع، طرابلس.

زبيب، حسن. (1975م). **دراسة تحليلية لقصيدة** "**سرحان يشرب القهوة في الكافتيريا**" **رسالة كفاءة**، الجامعة اللبنانية، كلية التربية.

الزعبي. أحمد. (1995م). **الشاعر الغاضب (محمود درويش)، دلالات اللغة وإشاراتها، وإحالاتها**، جامعة اليرموك، ط1.

الزعبي، زياد. (2010م). **على هامش العشيات، مصطفى وهبي التل (عرار)**، جمع ودراسة: زياد الزعبي، وزارة الثقافة، عمان، الأردن.

زومتور، بول. (1999م). **مدخل إلى الشعر الشفاهي**، ترجمة: وليد الخشاب، دار شرقيات للنشر، القاهرة.

الزيدي، توفيق. (1984م). **أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث**، الدار العربية للكتاب، ليبيا.

زيعور، علي. (د.ت). **التحليل النفسي للذات العربية**، أنماطها السلوكية والأسطوريّة، ط3، دار الطليعة، بيروت.

زين الدين، نوال. (1998م). **اللامعقول والزمان المطلق في مسرح توفيق الحكيم**، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

سارتر، جان بول. (1950م). **الوجودية فلسفة إنسانية**، ترجمة: حنا دميان، دار بيروت، للطباعة والنشر.

ستار، ناهضة. (2003م). **بنية السرد في القصص الصوفي**، المكونات والوظائف والتقنيات، دراسة، ط. منشورات اتحاد الكتاب العرب.

سرحان، هيثم. (2011م). أطياف محمود درويش، **جريدة الدستور الأردنية**، العدد رقم 151149، الأحد 4/صفر/1432هـ، الموافق 9 كانون الثاني، ص45.

السعافين، إبراهيم. (1978م). "**تطوّر الرواية العربية الحديثة في بلاد الشام**"، ط2، دار المناهل، بيروت.

سعيد، خالدة. (2008م). "**أردناه معنى وها هو بالمعنى يتحد**"، **سنكون يوما ما نريد**، إصدار وزارة الثقافة في السلطة الفلسطينية.

سلطان، حسن صالح. (2005). **موقف الشعراء في عصر ما قبل الإسلام تجاه الزمن بين التحدي والاستسلام**، أطروحة دكتوراة غير منشورة، كلية التربية، جامعة الموصل، العراق.

السلمي، أبو عبدالرحمن محمد بن الحسين بن محمد. (325-412هـ).(1960م). **طبقات الصوفية**، أ.ج. بريل، طبعة ليدن، ألمانيا.

سليمان، خالد. (1999م). **المفارقة والأدب**، دار الشروق، عمان، ط1.

السهرودي، عبدالقاهر بن عبدالله. (539-632هـ).(1966م). **عوارف المعارف**، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط1.

السوافيري، كامل. (1973م). **الاتجاهات الفنية في الشعر الفلسطيني المعاصر**، مكتبة الانجلو المصرية، ط1.

السوافيري، كامل. (1979م). الأدب **العربي المعاصر في فلسطين (من سنة 1860- 1960م)**، دار المعارف، مصر.

السياب، بدر شاكر. (1989م). **الأعمال الكاملة**، دار العودة، بيروت، الجزء الأول، قصيدة النهر والموت.

سيبويه، أبي بشر عمرو بن عثمان بن قنبر. (132-180هـ).(2004م). **الكتاب**، دار البشير، بيروت، عمان.

ابن سيناء، غالب مصطفى. (د.ت). **في سبيل موسوعة فلسفية**، دار ومكتبة الهلال، القاهرة، مصر، ط3.

الشاروني، حبيب. (2003م). **فلسفة جان بول سارتر**، دار المعارف، الإسكندرية جلال حزي وشركاؤه، إهداءات 2003 إبراهيم مصطفى إبراهيم، الإسكندرية.

شاهين، سمير الحاج. (1980م). **لحظة الأبدية -دراسة الزمان في أدب القرن العشرين-**، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، ط1.

شاهين، محمد. (2007م). **ت.س إليوت وأثره في الشعر العربي**، دار أفاق للنشر والتوزيع، ط1، عمان.

الشرع، علي. (2002م). **محمود درويش شاعر المرايا المتحولة**، وزارة الثقافة، الأردن.

الشريف المرتضى، أبو القاسم علي بن الحسين. (1957م). **طيف الخيال**، تحقيق: صلاح خالص، مطبعة دار المعرفة، بغداد.

الشطي، محمد صالح. (1986م). خصوصية الرؤيا والتشكيل في شعر محمود درويش، **فصول**، مج7، 14، ص14-45.
شعت، أحمد. (د.ت). **الأسطورة في الشعر الفلسطيني المعاصر**، ط1، مكتبة القادسية، بخانيونس، فلسطين.
الشمعة، خلدون. (1974م). **الشمس والعنقاء**، مطابع ألف باء، دمشق.
الشهرستاني، أبو الفتح محمد بن عبدالكريم. (479-548م).(1961م). **الملل والنحل**، مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، ج21.
الشوك، علي. (1994م). **جولة في أقاليم اللغة والأسطورة**، دار المدى، بيروت، ط1.
شولز، روبرت. (1994م). **السيمياء والتأويل**، ترجمة سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.
الشيخ، خليل. (2000م). **تجربة المرض بين سليفيا بلات وأمل دنقل، مثل من دراسات التوازي في: دوائر المقارنة دراسات نقدية في العلاقة بين الذات والآخر**، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
الشيخ، خليل. (2001م). جدارية محمود درويش بين تحرير الذات ووعي التحرير منها، **مجلة نزوى**، العدد25، كانون الثاني/يناير، ص12.
شيلي، ب-ب. (1974م). **برومثيوس طليقا**، ترجمة: لويس عوض، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة.
صالح، فخري. (1996م). لماذا تركت الحصان وحيداً، عن اللحظة الفلسطينية الملتهبة، **فصول**، مج15، 24.
صالح، محمد إبراهيم الحاج. (1999م). **محمود درويش بين الزعتر والصبار -دراسة نقدية-**، منشورات وزارة الثقافة، الجمهورية العربية السورية، دمشق.
الصالح، نضال. (2001م). **النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة**، اتحاد الكتاب العرب، دمشق.
الصايغ، أنيس. (1994م). **13 أيلول**، مكتبة بيسان، بيروت.

صبحي، سيد. (1963م). مشكلة الحرية في رواية الطاعون، **مجلة الآداب**، لصاحبها سهيل الإدريسي، مجلة شهرية تعنى بشؤون الفكر، ع3، آذار(مارس)، السنة11، ص35.

صفوت، أحمد زكي. (1937م). **جمهرة رسائل العرب في عصور العربية الزاهرة**، مكتبة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، القاهرة ج3.

الصكر، حاتم. (1993م). **مالا تجده الصفة**، المقتربات اللسانية والأسلوبية والشعرية، دار كتابات، بيروت.

الصكر، حاتم. (1999م). **مرايا نرسيس**، الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية، في قصيدة السرد الحديثة، المؤسسة الجامعية، بيروت.

الصكر، حاتم. (2002م). محمود درويش الحياة خارج الاستعارة، **القدس العربي**، 2002/4/14، ص35.

صليبا، جميل. (1971م). **المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والفرنسية والانكليزية**، واللاتينية، دار الكتاب اللبناني، بيروت.

الضبع، محمود. (2002م). اتجاهات التجريب في مشهد الشعر المصري المعاصر، **مجلة فصول**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، عدد58.

الضبع، مصطفى. (1998م). **استراتيجية المكان**، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة.

ضيف، شوقي. (د.ت). **العصر العباسي الثاني**، دار المعارف، مصر، ط2.

الطائي، حاتم. (1969م). **ديوانه**، مع دراسة أدبية مفصلة عن الجود والأجواد في تاريخ الأدب العربي، فوزي عطوي، الشركة اللبنانية للكتاب، لبنان.

طحطح، خالد فؤاد. (2006م). **نظريات في فلسفة التاريخ**، مطبعة الخليج العربي، ط1.

عاشور، فهد ناصر. (2004م). **التكرار في شعر محمود درويش**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، دار الفارس، عمان، ط1.

العالم، محمود أمين. (1970م). **تأملات في عالم نجيب محفوظ**، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر.

العالم، محمود أمين. (1993م). الرواية بين زمنيتها وزمنها "مقاربة مبدئية عامة"، **مجلة فصول**، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مج12، ج2، ع1، ربيع، ص35.

عباس، إبراهيم. (2002م). **تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية: دراسة في بنية الشكل، المؤسسة الوطنية للإيصال، للنشر والإشهار**، الجزائر.

عباس، إحسان. (1971م). **تاريخ النقد الأدبي عند العرب**، دار الأمانة، بيروت، ط1.

عباس، إحسان. (1978م). اتجاهات الشعر العربي المعاصر، الكويت، **سلسلة عالم المعرفة**، شباط، ع12، ص43.

عباس، إحسان. (1996م). **فن الشعر**، دار صادر، بيروت، ط1.

عباس، عبدالجبار. (1980م). **في النقد القصصي**، دار الرشيد للنشر، بغداد.

عبدالساتر، لبيب. (1986م). **الحضارات**، دار المشرق، بيروت، ط1.

عبدالسلام، محمد سمير. (2008م). مرح الغياب.. قراءة في كزهر اللوز أو أبعد، **الحوار المتمدن**، العدد2383، 2008/8/24م.

عبدالعزيز، حمودة. (1988م). المرايا المحدبة (من البنيوية إلى التفكيك)، **مجلة عالم المعرفة**، العدد232، الكويت، ص14.

عبدالمطلب، محمد. (1989م). **تطور تجربة محمود درويش الشعرية**، بحث مقدم إلى مؤتمر النقد الذي أقيم على هامش مهرجان جرش للثقافة والفنون.

عبدالملك، بطرس وآخرون. (1995م). **قاموس الكتاب المقدس**، دار الثقافة، بيروت.

عبدة، وازن. (2001م). **نجومية درويش**، جريدة الحياة، 2001/8/23، ص67.

عبيد، محمد صابر. (2001م). **القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والإيقاعية**، اتحاد الكتاب العرب، دمشق.

العتوم، مهى. (1999م). **تحولات المكان في شعر محمود درويش، مرحلة ما بعد بيروت (1982-1995م)**. رسالة ماجستير غير منشورة، مقدمة لقسم اللغة العربية في جامعة اليرموك.

عثمان، أحمد. (د.ت). الزمن المأساوي في الفكر الإغريقي؟ ألف"، **مجلة البلاغة المقارنة**، ع9، ص56.

عثمان، اعتدال. (1984م). قراءة نقدية لأرض محمود درويش، **مجلة فصول**، العدد الأول، ص21.

عثمان، اعتدال. (1988م). **إضاءة النص**، دار الحداثة، بيروت، ط1.

ابن عجيبة، أحمد بن محمد بن المهدي الأنجري. (1160-1224هـ).(1988م). **إيقاظ الهمم في شرح الحكم والفتوحات الإلهية في شرح المباحث الأصيلة**، المكتبة الثقافية، بيروت، ط1.

عدنان، مبارك. (2003م). الحوارية في الأدب، **جريدة الزمان**، العدد1599، التاريخ 2003/1/19م، ص78.

العروي، عبدالله. (1992م). **العرب والفكر التاريخي**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت.

عزام، محمد. (2005م). **شعرية الخطاب السردي -دراسة-**، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق.

عزام، هاشم. (1424هـ). المفارقة في رسالة التوابع والزوابع، **مجلة جامعة أم القرى**، ج16، العدد38، شوال، ص29.

عصفور، جابر. (1974م). **الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي**، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة.

عصفور، جابر. (1996م). **مجلة فصول**، المجلد الخامس عشر، العدد الثالث، خريف 1996، القاهرة، ص5.

العقاد، عباس محمود. (1964م). **الله**، دار المعارف، مصر، ط4.

العقاد، عباس محمود. (1971م). **موسوعة عباس محمود العقاد**، ط1، دار الكتاب العربي، بيروت.

عكاشة، محمود. (2005م). **التحليل اللغوي في ضوء علم الدلالة: دراسة في الدلالة الصوتية والصرفية والنحوية والمعجمية**، دار النشر للجامعات، القاهرة.

العلاق، علي جعفر. (1990م). **في حداثة النص الشعري –دراسات نقدية–**، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1.

العلاق، علي جعفر. (1996م). الدلالة المرئية، **مجلة فصول**، المجلد الخامس عشر، العدد الثالث، خريف1996، القاهرة.

العلاق، علي جعفر. (1997م). **الشعر والتلقي**، ط1، القاهرة، د.د.

علي، ناصر. (2002م). **بنية القصيدة في شعر محمود درويش**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، الأردن.

العمراوي، أحمد. (2008م). **يقول الشاعر، دراسات في الشعر الحديث**، دار الأمان للطباعة والنشر، الرباط، ط1.

العنابي، زهر. (2003م). **موازنة بين نزار قباني ومحمود درويش**، الرومانتيك للأبحاث والدراسات، إربد، الأردن، ط1.

عنكر، حكيم. (2008م). هناك إفراط في التأويل السياسي لقصائدي، **حوار محمود درويش للمساء المغربية**، المساء 2008/06/25م.

عواد، محمد أحمد. (1992م). **أضواء على مشكلة الزمان في الفلسفة الإسلامية**، عمان، وزارة الثقافة.

عوض، لويس. (1960م). **دراسات في أدبنا الحديث**، ط1، دار المعرفة، القاهرة.

عياد، شكري. (1993م). المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين، **مجلة عالم المعرفة**، العدد177، ص35.

عياد، محمد. (1998م). مقال بعنوان "التلقي والتأويل، مدخل نظري"، **مجلة علامات**، العدد العاشر، المغرب.

عيد، رجاء. (1979م). **دراسة في لغة الشعر**، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر.

عيد، رجاء. (1985م). **لغة الشعر....قراءة في الشعر العربي الحديث**، منشأة المعارف، الإسكندرية.

العيد، يمنى. (1975م). **ممارسات في النقد الأدبي**، دار الفارابي، بيروت، نيسان.

العيد، يمنى. (1985م). **في معرفة النص**، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط3.

عيسوي، عبدالرحمن محمد. (1981م). **دراسات سيكولوجية**، دار المعارف، مصر.

عيسى، حسن أحمد. (1979م). الإبداع في الفن والعلم، **سلسلة عالم المعرفة**، ع6، ص87.

أبو العينين، فتحي. (1995م). التفسير الاجتماعي للظاهرة الأدبية، التراث وإشكاليات المنهج، **مجلة عالم الفكر الكويتية**، المجلد23، العددان3-4، ص113-134.

غبوة، فريد. (1999م). في مقال بعنوان "أسس المنهج الظواهري، عند أدموند هوسرل، **مجلة التواصل**، جامعة عنابة، الجزائر، العدد4، ص45.

الغذامي، عبدالله. (1985م). **الخطيئة والتكفير**، النادي الأدبي الثقافي، جدة.

الغذامي، عبدالله. (1987م). **تشريح النص**، دار الطليعة، بيروت، ط1.

الغذامي، عبدالله. (1994م). **القصيدة والنص المضاد**، ط1. المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء.

الغزالي، أبو حامد محمد بن محمد. (1952م). **المنقذ من الضلال**، تحقيق: أحمد علوش، المكتبة المحمودية التجارية، القاهرة.

الغزالي، أبو حامد محمد بن محمد. (450-505هـ).(د.ت). **إحياء علوم الدين**، ط. دار الشعب، القاهرة، ج8.

فاضل، جهاد. (1985). حوار مع محمود درويش، مجلة الحوادث، بغداد 1985/12/27م.

فاضل، جهاد. 2009م. **جريدة القبس الكويتية**، الخميس 19 نوفمبر 2009م، ذو الحجة 1430هـ، العدد13103.

فتوح، أحمد محمد. (1984م). **الرمز والرمزية في الشعر العربي المعاصر**، ط3، دار المعارف، القاهرة.

فتوح، رفيق. (1986م). مقابلة أجرتها رفيق فتوح، **الوطن العربي**، ع69، ص40.

فخري، صالح فخري؛ يوسف، سعدي. (1996م). شعرية قصيدة التفاصيل، **مجلة فصول**، المجلد الخامس عشر، العدد الثالث، خريف 1996، القاهرة، ص32.

فرانكفورت. هـ.1. فرانك فورت وآخرون. (1982م). **ما قبل الفلسفة –الإنسان في مغامرته الفكرية الأولى–**،ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2.

فرج، أحمد فرج. (1982م). **التحليل النفسي والأدب، تحليل المحتوى لقصة يائيل ديان،** طوبى للخائفين، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة.

فضل الله، هادي. (2002م). **مدخل إلى الفلسفة**، دار المواسم، بيروت، لبنان.

فضل، صلاح. (1980م). **أساليب الشعرية المعاصرة**، دار قباء، القاهرة.

فضل، صلاح. (1992م). بلاغة الخطاب وعلم النص، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، **سلسلة عالم المعرفة**، ع14، ص70.

فضل، صلاح. (1995م). **أساليب الشعرية المعاصرة**، دار الآداب، بيروت.

فضل، صلاح. (د.ت). **البنائية في النقد**، ط3، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد

فهمي، ماهر حسن. (د.ت). **الحنين والغربة في الشعر العربي الحديث**، معهد البحوث والدراسات، جامعة الدول العربية، القاهرة.

فوغالي، باديس. (2008م). **الزمان والمكان في الشعر الجاهلي**، جدارا للكتاب العالمي، عمان، الأردن، عالم الكتب الحديثة، إربد، الأردن، ط1.

فوكو، ميشيل. (د.ت). **الانهمام بالذات**، ترجمة: جورج أبو صالح، مركز الإنماء القومي، بيروت.

الفيتوري، محمد. (1979م). **مقدمته بعنوان (حول تجربتي الشعرية) الديوان**، م1، ط. دار العودة، بيروت.

الفيروز أبادي، مجد الدين محمد بن يعقوب. (1952م). **القاموس المحيط**، مصر، شركة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، ج3، ط2.

الفيصل، سمير روحي. (1995م). **بناء الرواية العربية السورية**، منشورات اتحاد الكاتب العربي، دمشق.

قاسم، سيزا. (1984م). **بناء الرواية –دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ–**، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

قاسم، سيزا. (1994م). **بناء الرواية العربية والمغربية**، ط1، مكتبة الكتائي، إربد.

قاسم، سيزا. (د.ت). **جماليات المكان**، منشورات عيون المقالات،الدار البيضاء، المغرب.

القاشاني، كمال الدين عبدالرزاق. (ت730هـ).(1981م). **اصطلاحات الصوفية**، تحقيق وتعليق: محمد كمال جعفر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر.

قباني، نزار. (1993م). **خمس رسائل إلى أمي**، المجموعة الكاملة، منشورات نزار قباني، بيروت، ج1، ط13.

ابن قتيبة الدينوري، أبو محمد عبدالله بن مسلم. (213-276ه). (1956م). **الأنواء في مواسم العرب**، مجلس دائرة المعارف العثمانية، حيدر أباد.

القشيري، أبو القاسم عبدالكريم بن هوازن. (1990م). **الرسالة القشيرية**، تحقيق: معروف زريق، علي عبدالحميد بلطه جي، دار الجيل، بيروت، ط2.

القط، عبدالقادر. (د.ت). **في الأدب العربي الحديث**، مكتبة الشباب، القاهرة، ط6.

قطب، سيد. (1983م). **النقد الأدبي أصوله ومناهجه**، دار الشروق، بيروت.

قطب، سيد. (1985م). **في ظلال القرآن**، ج4، دار الشروق، بيروت، ط11.

قطوس، بسام. (1996م). الزمان والمكان في ديوان محمود درويش "أحد عشر كوكباً"، دراسة نقدية، **أبحاث اليرموك**، سلسلة الآداب واللغويات، م14، ع1، ص54.

القعود، عبدالرحمن محمد. (2002م). الإبهام في شعر الحداثة، **سلسلة عالم المعرفة**، المجلس الوطني للعلوم والثقافة، مطابع السياسة، العدد279، الكويت، ص65.

القلماوي، سهير. (1959م). **ألف ليلة وليلة**، مكتبة الدراسات الأدبية، دار المعارف، القاهرة.

القمني، سيد. (1993م). **الأسطورة والتراث**، سينا للنشر، القاهرة، ط2.

القيرواني، ابن رشيق. (1963م). **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، تحقيق: محي الدين عبدالحميد، ط3، دار الجيل، بيروت.

ابن قيم الجوزية، محمد بن أبي بكر بن أيوب. (691-751هـ).(1972م). **مدارج السالكين بين منازل إياك نعبد وإياك نستعين**، ج3، تحقيق: محمد المعتصم بالله البغدادي والفقيه محمد حامد، دار الكتاب العربي، بيروت.

كار، أدوار. (1980م). **ما هو التاريخ**، ترجمة: ماهر الكيالي، وبيار عقار، ط2، الكتاب العربي، بيروت، لبنان.

كامل، فؤاد. (د.ت). **الغير في فلسفة سارتر**، دار المعارف، مصر، مكتبة الدراسات الفلسفية.

كانترز، كينث وآخرون. (2002م). **التفسير التطبيقي للكتاب المقدس**، شركة ماستر ميديا، القاهرة.

ابن كثير، عماد الدين أبو الفداء إسماعيل بن عمر. (701-744هـ).(1983م). **تفسير ابن كثير**، ج1، دار المعرفة، بيروت، ط1.

كنفاني، غسان. (د.ت). **أرض البرتقال الحزين**، المجموعة الكاملة، دار الطليعة، بيروت.

كوركيس كرمو، المطران. (1987م). **الإنسان والله**، ج1، لاهوت عقائدي، مؤسسة اورينت، ميشكان، الولايات المتحدة.

كوهن، جان. (1986م). **بنية اللغة الشعرية**، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء.

كويرك، بول. (1982م). **النسبية**، ترجمة مصطفى الرقي، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط3.

لسون، كولن. (1978م). فكرة الزمان عبر التاريخ، المشرف على التحرير: جون جرافت، ترجمة: فؤاد كامل، مراجعة شوقي طلال، **سلسلة عالم المعرفة**، العدد159، ص43.

لوكاتش، جورج. (1985م). **دراسات في الواقعية**، ترجمة: نايف بلوز، ط3، المؤسسة الجامعية، بيروت.

لؤلؤة، عبدالواحد. (1993م). **موسوعة المصطلح النقدي**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان.

لوي دي، جانيتي. (1981م). **فهم السينما**، ترجمة: جعفر علي، دار الرشيد، بغداد، سلسلة الكتب المترجمة.

لويس، س.د. (1982م). **الصورة الشعرية**، ترجمة: أحمد نصيف الجنابي، وزارة الثقافة، بغداد.

مأتيس، فرنسيس أوتو. (1965م). **ت.س إليوت الشاعر الناقد (مقال في طبيعة الشعر)**، ترجمة: إحسان عباس، المكتبة العصرية، بيروت.

ماكوفر، كارين. (د.ت). **إسقاط الشخصية في رسم الشكل الإنساني، منهج لدراسة الشخصية**، ترجمة: رزق سند إبراهيم، دار النهضة العربية للطباعة والنشر.

ماي، روللو. (1992م). **شجاعة الإبداع**، ترجمة: فؤاد كامل، دار سعاد الصباح، القاهرة ط1.

مبروك، مراد عبدالرحمن. (1986). العناصر التراثية في الرواية العربية في مصر، دار المعارف، ط1.

مبروك، مراد عبدالرحمن. (1998م). **بناء الزمن في الرواية المعاصرة، رواية تيار الوعي نموذجا، 1967-1994م**، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

المتنبي، أحمد بن الحسين أبو الطيب. (1986م). **ديوان المتنبي**، ج3، تحقيق عبدالرحمن البرقوقي، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط1.

المجاطي، أحمد. (2007م). **ظاهرة الشعر الحديث**، شركة النشر والتوزيع، المدارس البيضاء، ط2.

المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، **الأحاديث القدسية**، القاهرة، ج1، 1419هـ-1999م.

مجموعة كتاب. (1993م). **اللغة والخطاب الأدبي**، اختيار وترجمة: سعيد الغانمي، ط1. المركز الثقافي العربي، بيروت، الدارالبيضاء.

مجموعة كتاب. (1999م). شهادات ودراسات. **محمود درويش (المختلف الحقيقي)**، دار الشروق، عمان، الأردن، ط1.

محاضرات الملتقى الرابع للسيمياء والنص الأدبي. (2006م). جامعة محمد خيضر بسكرة، مكتبة الآداب والعلوم الاجتماعية، قسم الأدب العربي، ع4، 28-29، نوفمبر، 2006م.

محفوظ، نجيب. (1956م). **بين القصرين**، مكتبة مصر، دار مصر للطباعة، القاهرة، ط5.

محمد، رضوان. (2001م). **مملكة الجحيم –دراسة في الشعر العربي المعاصر (الحكاية نموذجاً)–**، اتحاد الكتاب العرب، دمشق.

أبو مراد، فتحي. (1994م). "**الرمز الفني في شعر محمود درويش**"، أطروحة ماجستير غير منشورة، جامعة اليرموك.

مرتاض، عبدالملك. (1993م). **ألف ليلة وليلة**، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر.

مرتاض، عبدالملك. (1998م). نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، ط1، **سلسلة عالم المعرفة**، العدد240، الكويت، ص12.

المرزوقي، سمير؛ شاكر، جميل. (د.ت). **مدخل إلى نظرية القصة**، الدار التونسية للنشر والتوزيع.

مرسي، أحمد علي. (1987م). الزمان والإنسان في الأدب الشعبي العربي، **مجلة الفنون الشعبية**، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ع28، ص56.

مركز الأبحاث التابع لمنظمة التحرير الفلسطينية، **مجلة شؤون فلسطينية**، بيروت.

مروة، حسين. (1986م). **دراسات في ضوء المنهج الواقعي**، دار الفارابي، ط3، بيروت، لبنان.

مريدن، عزيزة. (1984م). **القصة الشعرية في العصر الحديث**، دار الفكر، بيروت، لبنان، ط1.

المساوي، عبدالسلام. (2007م). الموت من منظور الذات قراءة في جدارية محمود درويش، **مجلة عالم الفكر**، المجلد4، ص76.

المساوي، عبدالسلام. (2009م). **جماليات الموت في شعر محمود درويش**، دار الساقي، بيروت، لبنان، ط1.

المسدي، عبدالسلام. (1983م). **النقد والحداثة**، دار الطليعة، بيروت، ط3.

المسناوي، أحمد. (د.ت). دائرة المعارف الإسلامية، إبراهيم زكي، عبدالحميد يونس، دار الشعب، القاهرة، م10.

مطاع صفدي، مطاوع. (1966م). **مسؤولية المعاناة في الشعر**، مجلة الآداب، عدد مارس، ص179.

مطر، أميرة حلمي. (1998م). **أفلوطين التاسوع الثالث**، الفصل السابع عن الأبدية والزمان، ترجمة ملحقة بكتاب الفلسفة اليونانية، تاريخها، ونشأتها، القاهرة، دار المعارف.

مطر، أميرة حلمي. (1998م). **دراسات في الفلسفة اليونانية**، -التأمل، الزمان، الوعي، القاهرة، دار الثقافة للطبع والنشر.

مغنية، أحمد جواد. (2004م). **الغربة في شعر محمود درويش دار الفارابي**، بيروت، لبنان، ط1.

مفتاح، محمد. (1993م). **تحليل الخطاب الشعري واستراتيجيه التناص**، المركز الثقافي العربي، ط3، الدار البيضاء.

المقالح، عبدالعزيز. (2008م). الشاعر الكبير في حضرة الغياب، **جريدة القدس العربي**، 21 أيلول، ع56، ص154..

ملحمة كلكامش. (1971م). **ترجمة طه رامز**، ط2، مطابع الجمهورية، بغداد.

مندلاو، (أ.أ) (1997م). **الزمن والرواية**، ترجمة: بكر عباس، دار صادر، بيروت.

مندور، محمد. (1957م). **محاضرات في الشعر المصري بعد شوقي**، معهد الدراسات العربية العالية، القاهرة.

مندور، محمد. (1973م). **في الميزان الجديد**، دار النهضة، مصر.

ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم. (ت711هـ). (د.ت). **لسان العرب**، ط1، دار صادر، بيروت.

منير، وليد. (1985م). نموذج الخطيئة والتكفير والبحث عن شاعرية النص الأدبي، **فصول**، م6، س321، ص76.

الموسوعة البريطانية، الأسطورة وعلم الأساطير. (د.ت). **ترجمة عبدالناصر محمد النوري**، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد.

الموسوي، محسن جاسم. (1993م). **ثارات شهرزاد (فن السرد العربي الحديث)**، بيروت، دار الآداب، ط1.

موسى، عمر. (1993م). **عمر اليافي قطب العصر**، اتحاد الكتاب العرب، دمشق.

موسى، منيف. (1985م). **محمد الفيتوري شاعر الحس واوطنية** والحب، ط1، دار الفكر اللبناني، بيروت.

مونسي، حبيب. (2001م). **فلسفة المكان في الشعر العربي**، قراءة موضوعاتية جمالية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق.

ميرسيا، إلياد. (1995م). **ملامح من الأسطورة**، ترجمة حسيب كاسوحة، إصدار وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية، ط1.

ميرهوف، هانز. (1972م). **الزمن في الأدب**، ترجمة أسعد مرزوق، مؤسسة فرانكلين للطباعة، القاهرة، نيويورك.

ميشال شريم، جوزيف. (1984م). **دليل الدراسات الأسلوبية** -المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت.

ميويك، دي سي. (1987م). **موسوعة المصطلح النقدي**، المفارقة وصفاتها، ترجمة عبدالواحد لؤلؤة، تحرير: جون.د جمب.، دار المأمون، بغداد، ط2.

النابلسي، شاكر. (1987م). **مجنون التراب -دراسة في شعر وفكر محمود درويش-**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1.

ناداف، ساندرا. (1994م). مقالة بعنوان: "الزمن السحري وجماليات التكرار"، **مجلة فصول**، م13، ع1، ص34.

ناصر، أمجد. (1998م). **اعتراف متأخر**، القدس العربي، 1998/6/16م، ص34، 44.

ناصف، مصطفى. (1965م). **مشكلة المعنى في النقد الحديث**، مكتبة الشباب، القاهرة.

نجار، وليد. (1985م). **قضايا السرد عند نجيب محفوظ**، دار الكتاب اللبناني، مكتبة المدرسة، ط1.

نجيب، أنطونيوس. (1988م). **معجم اللاهوت الكتابي**، دار المشرق، بيروت، ط2.

أبو نصر السراج، عبدالله بن علي. (ت378هـ).(2001م). **اللمع في تاريخ التصوف الإسلامي**، كامل مصطفى مصححا، دار الكتب العلمية، بيروت.

نعمان، بوقرة. (2006م). **محاضرات في المدارس اللسانية المعاصرة**، منشورات جامعة باجي مختار، عنابة، الجزائر.

نعيم، فرحات محمد. (1996م). **سوسيولوجيا المنفى الفلسطيني**، أطروحة دكتوراة غير منشورة، جامعة تونس الأولى للفنون والآداب والعلوم الإنسانية، كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية، قسم علم الاجتماع.

النعيمي، أحمد إسماعيل. (1995م). **الأسطورة في الشعر العربي**، دار ابن سينا للنشر، القاهرة، ط1.

نوبل، جان بلامان. (1995م). التحليل النفسي والأدب، منشورات عويدات، بيروت، لبنان.

النوره جي، أحمد خورشيد. (1990م). **مفاهيم في الفلسفة**، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1.

النويهي، محمد. (1971م). **قضية الشعر الجديد**، ط2، دار الفكر، القاهرة.

نيكولاي، برديائيف. (1986م). **العزلة والمجتمع، ترجمة فؤاد كامل**، مراجعة علي أدهمي، دار الشؤون الثقافية، بغداد.

الهجويرى، أبو الحسن علي بن عثمان. (ت465هـ)(1395هـ/1975م). **كشف المحجوب**، دراسة وترجمة وتعليق: إسعاد عبدالهادي قنديل، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية بالقاهرة.

هلال، محمد غنيمي. (1981م). **الرومانتيكية**، دار العودة، بيروت، ط6.

هلال، محمد غنيمي. (د.ت). **الموقف الأدبي**، دار العودة، بيروت.

همفري، روبرت. (1975م). **تيار الوعي في الرواية الحديثة**، ترجمة محمود الربيعي، ط2، القاهرة، دار المعارف.

همو، عبدالمجيد. (1992م). **بلقيس بين الحقيقة والأسطورة**، دار معد، دمشق.

هوسر، آرنولد. (1968م). **فلسفة تاريخ الفن**، ترجمة رمزي عبده بدوي، مطبعة جامعة القاهرة.

هولب، روبرت سي. (1994م). **نظرية التلقي**، ترجمة الدكتور عز الدين إسماعيل، النادي الأدبي، جدة.

هيدجر، مارتن. (1963م). **في الفلسفة والشعر**، ترجمة: عثمان أمين، (د.د)، القاهرة.

هيغل، فريدريك. (د.ت). **محاضرات في فلسفة التاريخ –العقل في التاريخ ترجمة عبدالفتاح إمام**، الجزء الأول، بيروت، لبنان.

وادي، طه. (1985م). **جماليات القصيدة العربية**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

وارين، أوستن؛ ويليك، رينيه. (1972). **نظرية الأدب**، ترجمة محي الدين صبحي، مطبعة خالد الطرابيشي، دمشق.

الوعر، مازن. (1989م). **دراسات لسانية تطبيقية**، دار طلاس للنشر، ط1، دمشق.

ويلسون، كولن. (1971م). **سقوط الحضارة**، ترجمة أنيس زكي، ط2، دار الآداب، بيروت.

ويمزات، ويليام.ك.؛ بروكس، وكلينث. (1977م). **النقد الأدبي، تاريخ موجز النقد الحديث**، ترجمة: حسام الخطيب ومحيي الدين صبحي، مطبعة دمشق.

اليازجي، الشيخ ناصيف. (د.ت). **مجموع الأدب في فنون العرب**،المطبعة الأميركانية، بيروت، ط4.

الياسري، عصام. (1998م). **محمود درويش أيها الموت انتظرني حتى أعود**، (بحث مخطوط).

ياكبسون، رومان. (1988م). **قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون**، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء.

يقطين، سعيد. (1992م). **الرواية والتراث السردي**، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1.

اليوسف، يوسف سامي. (1981م). **ما الشعر العظيم**، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1.

اليوسفي، محمد لطفي. (1985م). **في بنية الشعر العربي المعاصر**، سراس للنشر، تونس، ط1.
يوشيه، ماعوز. (2001م). **الجولان بين الحرب والسلام**، ترجمة: أحمد أبو هدية، مركز الدراسات الإستراتيجية، بيروت، ط1.
يونغ، كارل. (1987م). **الإنسان ورموزه**، ترجمة: عبدالكريم ناصيف، دار منارات للنشر، عمان.

ب. المراجع باللغة الأجنبية:

Bentley Some Observations On The Art Of Narrative in The Theory Of The Novel.
British and American poets/Chaucer to the present /w.jackson.
Methhuen. (1982). London and New York.
Miek bal. (1977). Narratologie, Paris.
Norris C: Deconstruction Theory and practice, 123.
Sehloes, R. and kellog, R. (1967). The nature of narrative oxford, Oxford University Press.
Saders N. k. (1946). The Epic of, Gilgamesh, penguin classics.
The penguin book of American verse edit by geoffrey moor Uk. (1979).
Virginina Woolf "Mr." (1966). Bennet Mrs. Brown in Collected Essays Vol I London the Hojrth Press.

السيرة الذاتية:

الاسم: سلطان عيسى الشعار

الكلية : الآداب

التخصص: دكتوراة لغة عربية/ أدب

الهاتف: 0779879115

السكن البريدي: الكرك/ الأغوار الجنوبية